

Министерство образования Российской Федерации
ВОРОНЕЖСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Кафедра культурологии

«ОСНОВЫ КИНОИСКУССТВА»

**Методические указания для студентов
естественных и гуманитарных факультетов**

Составитель: кандидат искусствоведения, доцент,
член Союза кинематографистов РФ
С.Н. Пензин

Воронеж -2001 г.

ОГЛАВЛЕНИЕ

1.	Специфика киноискусства.	2-3
2.	Основные этапы развития кино.	3-4
3.	Классификация кинематографа.	4-6
4.	Советский кинематограф.	6-7
5.	Отечественное интровертное кино второй половины XX века.	7-13
6.	Рождение нового кино России.	13-17
7.	Кино Италии.	17-23
8.	Кино Франции.	23-31
9.	Кино Германии.	31-36
10.	Кино Великобритании.	36-40
11.	Кино других стран.	40-46
12.	Заключение.	46-47

1. СПЕЦИФИКА КИНОИСКУССТВА.

Художественное творчество обладает уникальными возможностями для развития и воспитания личности. Неслучайно во «Всеобщей декларации прав человека» статьи о правах на образование и на искусство расположены рядом:

Статья 26. Образование должно быть направлено к полному развитию человеческой личности...

Статья 27. Каждый человек имеет право свободно участвовать в культурной жизни общества, наслаждаться искусством...

К сожалению, далеко не все способны реализовать свое право на наслаждение самым молодым искусством – кино. Причина этого – в распространенном заблуждении, будто для восприятия фильма не требуется никаких знаний, никаких усилий. А это не так. Экранное искусство обладает сегодня богатыми и подчас сложными средствами художественной выразительности. Начальные сведения о специфике кино, о его языке, с помощью которого создается фильм, обязательны, чтобы полностью разобраться в происходящем на экране, верно расшифровать авторский замысел, объективно проанализировать картину.

XX столетие недаром названо веком кино. Кинематограф представляет максимальные возможности для знакомства с миром искусства. Это объясняется комплексом причин:

- кино – синтетическое искусство, впитавшее ресурсы и достижения всех остальных;
- кино – самое доступное искусство, т.к. его произведения легко тиражируются;
- с помощью кино можно репродуцировать произведения всех других видов художественного творчества.

Чем обогатило кино нас всех, чем облагородило наш многострадальный век? Что вспоминаем из увиденного? Для каждого из нас история кино – это маленький смешной человечек в шляпе и с тросточкой; это мечущийся в муках сомнения царь Иван; это разведчик-подросток, из-за жестокой войны преждевременно расставшийся с детством; это знаменитый режиссер, переживающий творческий кризис после восьми с половиной фильмов; это парижский мальчишка, на которого судьба несправедливо обрушила «четыреста ударов»; это многострадальная Вероника, чей жених Борис погиб на фронте... Прервем воспоминания, всех перечислить невозможно. У каждого в этом списке свои персонажи, которых экран сделал близкими и понятными. Главное – человек. Так повелось издавна, с самых истоков художественного творчества. Так будет всегда.

Предмет искусства – личность. «Ars est homo additus naturae», что в переводе с латинского означает «Искусство – это человек плюс природа». Существует два метода познания человека: экстроспективный и интроспективный. Первый – стремление понять индивида на основе того же подхода, который применим ко всем объектам внешнего мира. Второй – рефлексирование, познание самого себя. Художественное творчество всегда опиралось на оба способа, но в XX веке искусство постепенно расстается с экстроспективным методом, почти полностью оставляя за собой интроспекцию.

Столетняя история экранного искусства – это постепенный переход от экстравертивного фильма к интровертивному, способному показать внутренний мир героя.

Синтетические искусства принято считать пространственно-временными. По отношению к театру это верно в полной мере, по отношению к кинематографу – с оговорками. Пространство сцены реально, актеры – живые люди. Иное дело экранное действие; фильм имеет временную протяженность, экранное же пространство лишено материального оформления, это просто цветные тени, скользящие по белому полотну. Поля, леса, реки, города и села, равно как и люди, – все это зрительские видения. оптический обман, возникающий благодаря монтажу и другим приемам. Это качество экрана было помечено пионерами киноискусства Л. Кулешовым, Д. Вертовым, С. Эйзенштейном, Д. Гриффитом, придававшим большое значение монтажу. Эта особенность отличает кино от других искусств и роднит его с литературой – чисто временным искусством. В книге пространство воссоздается тоже иллюзорно, благодаря авторскому и читательскому воображению.

Действительность выступает, по выражению философов, как объект, автор произведения – как субъект. В объективных результатах научной деятельности нет смысла искать личность ученого. Иное дело искусство, где все индивидуально, неповторимо. Но как почувствовать, уловить таинственную фигуру автора в художественных фильмах, где он остается «человеком-невидимкой»? Научиться этому надо обязательно, чтобы отличать произведения мастера, масштабы дарования которого соотносимы с талантом Феллини или Бергмана, от ленты ремесленника.

2. ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ КИНО.

Если бы для изобретателей кинематографа потребовалось придумать фамилию, то лучшего слова «Люмьер», что в переводе значит «свет», все равно бы не нашли. В созданном братьями Люмьер сто с небольшим лет назад синематографе свет был необходимым условием и съемки, и демонстрации «фильмы». За небольшой срок кинематограф успел стать великим искусством. В чем причины такого скоростного взлета? Столетняя история кино – лишь видимая, наружная часть, покоящаяся на фундаменте, уходящем в глубь веков. Основы специфики экранного искусства рождались и зрели в недрах литературы, живописи, музыки, театра.

Родословная художественного (игрового) кино связана с игрой актеров, с драмой, а театр возник несколько тысячелетий назад. Самая короткая родословная у документального кино, произошедшего из фотохроники, чьи принципы формировались в течение полустолетия, предшествующего первым сеансам Люмьеров и кинескопу Томаса Эдисона. В 30-х годах XIX века французы Нисефор Ньепс и Луи-Жак Дагер нашли способ закрепления светового изображения, полученного в камере-обскуре на серебряной пластинке. Родился новый, до тех пор неизвестный способ протоколирования действительности.

Время возникновения кино – лучшие годы Чехова, вершина жизни Толстого, Ибсена, молодость Горького, Бунина. Это рождение и расцвет театра

Станиславского и Немировича-Данченко, начало славы Комиссаржевской. Это Репин, Серов, Суриков, Ренуар... И рядом в синематографе – жалкие гэги, неуклюжие феерии, салонные мелодрамы. В книгах по истории кино встречаем сводные афиши кинотеатров начала двадцатых годов. Разве достойны XX века все те крикливые зазывные названия? Кинозрители не имели выбора, вынуждены были смотреть или киномакулатуру, или никогда не посещать кино. Двадцатые и частично тридцатые годы оставались периодом поисков, ибо техника кинематографа была несовершенной, собственный язык, так называемые выразительные средства, до конца не открыты, не осознаны. Становление кинематографа как искусства долго сдерживал и тот факт, что он стремился превратить свои произведения в товар, в продажные единицы. Лишь произведения выдающихся мастеров свидетельствовали, что кино из балагана, базарного аттракциона способно превратиться в явление художественной культуры.

Столетнюю историю кино можно разбить условно на два периода. В первом кино было всеобщим, кассовым и массовым. Вот откуда знаменитый апокриф, украшавший фасады наших кинотеатров: «Из всех искусств для нас важнейшим является кино». (Кстати, Ленин этих слов не говорил, их придумал за него Луначарский.) Второй период начался, когда в кино научились дифференцированно относиться к зрителям, появились авторские произведения, отнюдь не рассчитанные на массовый успех.

Жизнь была достаточно уныла и бледна удовольствиями: вся надежда – на кино, и оно запросы публики удовлетворяло. Собственно, кинематограф и возник-то как вид массового развлечения, яркого зрелища. Данную особенность угадали гении «великого немого». Ч. Чаплин стремился сначала рассмешить зрителей, а уж потом надеялся достучаться до их сердец. С. Эйзенштейн свою формулу кино назвал «монтаж аттракционов»: публику любой ценой надо взять в плен, поразив и оглушив чем-то невиданным. (Например, напугав ее.) «Монтаж аттракционов» реализован в «Броненосце «Потемкин», по праву названном лучшим фильмом всех времен и народов. Позже открытие Эйзенштейна развил «король ужасов» А. Хичкок, превратив в «аттракцион» («саспиенс», в его терминологии) не саму трагедию, а ее томительное ожидание.

3. КЛАССИФИКАЦИЯ КИНЕМАТОГРАФА.

В зависимости от способов отражения реальной действительности, методов съемки, назначения выделяют три основных вида киноискусства: художественный, документальный и мультипликационный. Это общеизвестно, тем не менее с этими терминами происходит путаница, и вот почему. Слово «художественный» иногда ошибочно употребляют как синоним понятия «хороший», «талантливый». Когда хотят похвалить картину, говорят: «Хотя и документальная, но по-настоящему художественная лента». Вымысел, авторское воображение – подвижная, но довольно четкая пограничная линия, отделяющая область художественного кино от документального.

Среда, герои, автор по-разному соотносятся в художественном и документальном фильмах с отображаемой действительностью. В кинохронике среда и герои тяготеют к действительности, приближаются к ней в большей степени, чем в игровой ленте. Но полное тождество никогда наступить не может:

и в документальном кино «между» реальностью и объективом камеры властно встает автор, его мировоззрение, эстетический и нравственный идеалы, симпатии и антипатии.

Кинематограф, который служит науке, принято называть научным. Он включает три вида фильмов: научно-исследовательские, учебно-инструктивные, научно-популярные. В последнее время все большее распространение получает новый вид кинематографа – рекламный. Эстетические системы кино и ТВ близки, но не тождественны; в связи с этим можно выделить телевизионный кинематограф.

Внутри вида фильмы различаются по жанрам. В этот термин (от латинского «генус» – род, вид) вкладывается множество понятий, зачастую качественно различных. Жанр – это группа фильмов, объединенных общим отношением к предмету изображения, рядом формальных, тематических и национальных признаков. Система жанров кино зависит от особенностей всех микроэлементов фильма, но в каждом жанре влияние одного из них будет максимальным. Так, в исторических фильмах первостепенное значение имеет изображение среды. Жанр может устанавливаться на основании отношения к герою, который осуждается в киносатире, оправдывается в кинодраме, возвеличивается в кинотрагедии, высмеивается в кинокомедии.

В зависимости от сюжета и темы киноповествование принимает самые разнообразные формы. Так в динамичных, полных неожиданности зрелищах выделяют приключенческие, криминальные фильмы, а внутри последних – детективы, боевики, гангстерские ленты. Сюда же примыкают фильмы ужасов («ужастики»), научная фантастика (особенно популярны картины о космических пришельцах), вестерны (ленты о завоевании западных земель США). Отталкиваясь от темы выделяют фильмы о войне, о молодежи («культовое» кино), эротические фильмы. Ленты с танцами и песнями объединяют в мюзиклы. Незримое присутствие в каждой картине автора позволяет квалифицировать фильмы как оригинальные произведения по самостоятельным сценариям и как экранизации, в основу которых положены романы, пьесы и даже фильмы («ремейки»).

Легко заметить, что внутри жанра оказываются иногда неоднородные фильмы (к примеру, мюзиклом может быть и мелодрама, и комедия) и, наоборот, ленты, схожие по ряду признаков, попадают в различные группы. «Накладывание» одних признаков на другие неизбежно при любой классификации. Интересно наблюдать, как рождаются новые жанры, например, киноисповедь, киномемуары. Еще одна новейшая жанровая форма, родившаяся в конце 60-х годов – фильмы о творчестве. В некоторых фильмах сделаны интересные попытки расшифровать личности выдающихся деятелей культуры через их произведения, почти не прибегая к сведениям биографического характера. При том, что сделано это чисто кинематографическими средствами – найдены зрительные эквиваленты текста стихов, поэм, рассказов. Самые яркие примеры – «Мольба» Т. Абдуладзе, «Цвет граната» С. Параджанова.

С развитием компьютерной техники кино перемещается на DVC и на киносайты Интернета, в связи с чем его классификация в недалеком будущем претерпит существенные изменения. Впрочем, выдающиеся мастера кино всегда

легко преодолевали границы не только между жанрами, но и между видами кинематографа.

4. СОВЕТСКИЙ КИНЕМАТОГРАФ.

В двадцатые годы в советском кино работали режисеры-новаторы Д. Вертов, Л. Кулешов, С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, А. Довженко, А. Роом, которые внесли большой вклад в развитие киноискусства. Однако, «золотой век» советского кино продолжался нелегко, ибо вскоре начались гонения на индивидуальные подходы к киноискусству. Наиболее типична в этом отношении трагическая судьба С. Эйзенштейна.

Сергей Михайлович Эйзенштейн был почти ровесником кино и почти ровесником двадцатого века. Его творчество выразило сущность XX столетия – глобальную эскалацию насилия. В «Стачке» доведенные до отчаяния рабочие прекращают работу. «Броненосец «Потемкин» остался непревзойденным по изображению жестокости современников друг к другу: матросы выбрасывают за борт офицеров, доктора, священника; солдаты стреляют в женщин, детей, инвалидов; казак рассекает шашкой глаз старой учительнице. В знаменитом эпизоде «Одесская лестница» мы, зрители, ощущаем себя не сторонними наблюдателями, а жертвами трагедии. В эпизоде «Вива, Мексика!» восставших пеонов закапывают по плечи в землю, потом по головам жертв скачут всадники. В фильме «Бежин луг» благообразные крестьяне крушат храм, растаскивают церковную утварь, отец убивает отрока-сына. В «Александре Невском» крестоносцы отнимают у русских матерей младенцев, бросают их в костер. В «Иване Грозном» – история царя-головореза...

Творческий путь Эйзенштейна напоминает плавание корабля в штормовом океане: взлеты на волне в поднебесье – падение в бездну. После «Потемкина» 27-летний режиссер стал мэтром отечественного кино, заведовал кафедрой режиссуры ВГИКа, был художественным руководителем «Мосфильма». Дважды награждался орденом Ленина, Сталинскими премиями первой степени. Свое кино он называл «интеллектуальным». Новизна формы его фильмов, отсутствие индивидуальных характеров и сюжета в хронологической последовательности отпугивали широкую публику. В 1930 году Эйзенштейн был приглашен в Голливуд, но снять ему там ничего не позволили. Режиссер вместе со своей группой переехал в Мексику и отснял там за два года 80 тысяч метров пленки для фильма «Вива, Мексика!» Но московское начальство отказалось выкупить мексиканский негатив. В тридцатые годы по приказанию свыше была прекращена работа режиссера над картинами «МММ», «Большой ферганский канал», «Черный континент», нереализованным остался замысел картины «Пушкин». Трагична судьба «бежина луга». Первый вариант картины был разруган. Эйзенштейн создал второй вариант, но тут грянул тридцать седьмой год, последовал еще более жестокий разнос. В войну при эвакуации «Мосфильма» лента бесследно исчезла.

Многие считают, что между первой и второй сериями «Ивана Грозного» – пропасть. В первой режиссер-де пытается реабилитировать царя-самодура в духе биографических лент того времени, во второй – художественная правда возобладала, филь выносит самодержцу суровый приговор. Особенно

непримирим Х-123, герой «Одного дня Ивана Денисовича» А. Солженицина: «И потом же гнуснейшая политическая идея – оправдание единоличной тирании. Глумление над памятью трех поколений русской интеллигенции!..»

Скорее всего мы имеем дело с эволюцией во взглядах не автора, а героя. Диалогия начинается с помазания на царство юного Ивана, а в молодости многое представляется просто, однозначно и оптимистично. На протяжении фильма постепенно усугубляются подозрительность Ивана, упрямство, жестокость, мстительность. Главное открытие Эйзенштейна – экранный внутренний монолог. Этим приемом (именуемым в литературе «поток сознания») можно показать и чувства, и мысли персонажа, как бы видящего себя изнутри. Благодаря внутреннему монологу Иван предстал как живой человек из крови и плоти, со всеми «содомскими» чертами, но и с положительной тоже. «Иван Грозный» – заключительный аккорд трагедии Эйзенштейна (вторая серия не была выпущена на экраны). Разгадать тайну «Ивана Грозного» мы никогда не сможем, ибо фильм остался незавершенным. Очередного глумления гений не выдержал, сердце его остановилось.

5. ОТЕЧЕСТВЕННОЕ ИНТРОВЕРТНОЕ КИНО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ ХХ ВЕКА.

В 60-е годы в отечественном кинематографе были ниши, где гнет цензуры ощущался слабее. К примеру, фильмы о Великой отечественной войне, о детстве дозволялось снимать чуть правдивее и откровеннее. Неслучайно наши неоспоримые достижения тех лет – об этом. **Андрей Тарковский** в «Ивановом детстве» объединил обе темы и показал абсурдность войны глазами подростка. Позже мы смотрели «Восхождение» **Л. Шепитько**, «Иди и смотри» **Э. Климова**, американские антимилитаристские ленты «Апокалипсис сегодня» **Ф. Копполы**, «Взвод» **О. Стоуна**, от которых кровь стынет в жилах. Тарковский был одним из первых кинематографистов, напомнившим библейскую истину: люди не должны решать проблемы, убивая друг друга. До него немало талантливых картин показывало войну как трудное, тяжелое, но полное ратных подвигов время. Мастер осмелился дегероизировать сражения, лишить их романтического ореола.

Молодой Тарковский не был пацифистом. Он с пониманием относился к ненависти юного разведчика к гитлеровцам, которые воевали как террористы, глумясь над всем на свете, - достаточно вспомнить выставленные ими тела двух наших бойцов со зловещей фанерой на груди «Добро пожаловать».

Рассказ В. Богомолова «Иван», легший в основу сценария, написан от имени лейтенанта Гольцева; в фильме акцент смещен, мы смотрим на войну глазами осиротевшего мальчугана. Нам дано заглянуть в детское сознание через игры и сны Ивана, ощутить, сколь прекрасна могла бы быть юная жизнь, если бы не вражеское нашествие. Война у Тарковского – нечто противоестественное. В самые отчаянные моменты своей недетской жизни Иван вспоминает предвоенный лес, кукушку, маму. Личность – это память. Война тщится растоптать сознание, стереть, уничтожить прошлое. Но память бессмертна; в финальных кадрах после гибели Ивана на экране вновь возникают его воспоминания: мы видим мальчика, бегущего наперегонки с девочкой.

Вечность памяти – основной лейтмотив «Соляриса». Крис в «Солярисе» внешне выглядит как любой наш современник. Только с большим чувством ответственности – за реки, деревья, животных, другие планеты, за все, что именуется природой. Только более добрый. Все, что мы видим на экране – образ «мыслящего океана» под названием человек, его раздумья, память о родной Земле. И еще нам дано увидеть чудо – на наших глазах происходит одухотворение личности. Хари из фантома превращается в человека. Фильм привлекает внимание и к другим проблемам, к примеру, к остроактуальному вопросу «психологической совместимости».

Тарковский оставил нам эпопею «Страсти по Андрею» («Андрей Рублев»), киноисповедь «Зеркало», провидческий фильм «Сталкер», снятые на чужбине «ностальгию», «Время путешествий», «Жертвоприношение». «Но ведь я из двадцати с лишним лет работы в советском кино – около 17 лет был безработным. Госкино не хотело, что бы я работал». Эти строки письма изгнанника к отцу – поэту Арсению Тарковскому. В дни постоев Мастер не смог сидеть сложа руки, он писал сценарии, дневники, заметки, давал интервью. Итог размышлений художника о киноискусстве, о жизни, о собственном призвании – книга – «Запечатленное время».

Приходится слышать, что его фильмы непонятны. Художественное произведение – не газетная статья, где все ясно и однозначно, искусство ориентировано не только на разум, но и на интуицию, чувство. Мастер считал, что кино находится между поэзией и музыкой: «Я пытаюсь создать в фильме свой особый эмоциональный мир и втянуть в него зрителя без того, чтобы он пытался анализировать, что сию минуту происходит на экране: это обычно мешает восприятию картины. Я стараюсь, чтобы образы картины были достаточно глубоки, но не походили на шараду. Художественный образ вовсе не должен служить доказательством какой-либо теоремы... Искусство несет в себе тоску по идеалу. Оно должно поселять в человеке надежду и веру. Даже если мир, о котором рассказывает художник, не оставляет места для упований», Именно так мы воспринимаем многострадального «Андрея Рублева» – трагическую фреску о судьбах творчества на Руси, о междоусобице, которая предстает страшнее татарского ига.

Василий Макарович Шукшин учился во ВГИКе на одном курсе с Тарковским и впервые появился на экране в его учебном фильме «Убийцы» по рассказу Э. Хемингуэя. Он прожил короткую и яркую жизнь. Когда родился Вася, отцу было 16 лет, матери – 18. Макар Леонтьевич был механизатором в селе Сростки Бийского района Алтайского края, в 1933 году его арестовали. Потом Мария Сергеевна Шукшина вышла замуж за односельчанина Павла Куксина. «Это был человек редкого сердца – добрый и любящий, - рассказывал Шукшин. – Будучи холосьым парнем, он взял маму с двумя детьми». В 1942 году отчим погиб на фронте.

Шукшин не успел подробно рассказать о детстве, отрочестве, юности, хотя и отразил их во многих произведениях. Жизнь его прошла в напряженнейшем труде, который и три сердца не смогли бы выдержать. Кем он только не был: земледельцем, разнорабочим, слесарем-такелажником, маляром, матросом-радистом, учителем. Сколькими творческими профессиями владел в совершенстве: актер, кинорежиссер, драматург, прозаик, критик. На творчество

ему было отпущено каких-либо пятнадцать лет, а сколько он сделал! Опубликовал множество рассказов и повестей, составивших семь сборников, снялся более чем в тридцати фильмах, поставил по собственным сценариям пять полнометражных фильмов. А еще пьесы, одна из которых была поставлена в БДТ Г. Товстоноговым. А еще критические разборы, очерки, эссе.

С фильма «Два Федора» М. Хуциева, появившегося на экранах в конце пятидесятых годов одновременно с «Золотым эшеломом», началось творчество Шукшина-актера. Съемки «Золотого эшелона» проходили в Воронеже, и тогда к нам впервые приехал Василий Макарович. В 1964 году Шукшин вновь приезжал в Воронеж, который выбрал для премьеры своего первого полнометражного фильма «Живет такой парень».

«Что с нами со всеми происходит?» – горестно вопрошал Шукшин. В благополучные «шестидесятые» Василий Макарович не мог мириться с эгоизмом, бессердечностью, озлобленностью, хамством. Шукшин первым показал, что подобная скверна отравляет наш быт – на лице, в магазине, в больнице, в автобусе, в поезде. Как любое подневольное общество, мы были разделены на множество каст; одним дышалось чуть легче, другим – тяжелее. Шукшин, выступая против социальной иерархии указал главное: пропасть между городом и селом. Деревня была не только беднее и грязнее, ей был открыт доступ к подлинной культуре. Самый пронзительный и беспощадный фильм Шукшина об этом – «Печки-лавочки» (1972).

С максимальной правдивостью показывая современников в картинах «Живет такой парень» (1964), «Ваш сын и брат» (1966), «Странные люди» (1970), «Калина красная» (1974), Шукшин считал, что они заслуживают лучшей доли: «В городе додумались до простой гениальной мысли: «Все люди – братья»... Город – это трагедия Гоголя, Некрасова, Достоевского, Гаршина и других страдальцев, которые до смертного часа своего искали в жизни силу, которая уничтожила бы зло на земле, и не нашли». Сам Василий Макарович один из путей спасения видел в просвещении, в интеллигентности: «Это – беспокойная совесть, ум, полное отсутствие голоса, когда требуется для созвучия «подпеть» могучему басу сильного мира сего, горький разлад с самим собой из-за проклятого вопроса «Что есть правда?», гордость. И сострадание к судьбе народа. Неизбежное, мучительное. Если все это в одном человеке, - он интеллигент».

Мысли о России и ее судьбе привели Шукшина к идее поставить картину о Степане Разине. Начиная с 1965 года, он готовился к работе над ней. Но осуществить эту мечту ему не было дано.

Сто кинокритиков всего мира включили **Сергея Параджанова** в первую «двадцатку» крупнейших режиссеров всех времен и народов. Судьбы А. Тарковского и В. Шукшина трагичны, оба успели снять слишком мало фильмов, но они хотя бы оставались на свободе. Параджанов долгие годы вообще снимать не мог: гений был за решеткой.

Он дебютировал в 1955 году картиной «Андрееш». Первые десять лет выпускал ленты в типичной для киностудии им. А. Довженко той поры манере: «Первый парень», «Украинская рапсодия», «Цветок на камне». И вдруг в 1965 году – вольная экранизация М. Коцюбинского «Тени забытых предков»,

собравшая рекордное количество международных призов. На небосклоне кинематографа зажглась звезда первой величины.

«Тени забытых предков» - фильм-легенда, фильм – символ нового кино. Гуцульская история любви конца XIX века снята ярко, зрелищно, празднично. Трудно вспомнить другую картину, где изображение столь активно, наступательно. Это изумительная живопись со всеми оттенками солнечного спектра в непрерывном движении. Причудливые изобразительные комбинации служат единственной цели – заставить напряженно размышлять: что есть жизнь, что есть любовь? Вопросы стары как мир, но всегда актуальны. Фильм намекает, какими мы были в недалеком прошлом, помогая разгадать хотя бы некоторые тайны личности современника.

Многое значили для предков внешние силы – земля, горы, леса, солнце, вода, гроза. Как зависимы они были от предрассудков, обрядов, суеверий, от односельчан, сородичей. Фильм соткан из бесконечных песнопений, переплясов, колядок, праздников. С первого дня до последнего все – со всеми, все – на виду. И вот среди океана поголовной зависимости – круг чистой воды. Это встреча Ивана и Марички, их детство, родство душ, их любовь. Красивые, добрые, они, казалось, были созданы друг для друга. Но... Им не суждено быть вместе.

В словесном изложении сюжет предстает в виде рациональной конструкции. Ничего подобного на экране нет. А что есть? Купание в лесном ручье юных Дафниса и Хлои. Красавец-парубок, угощающий с ладони земляникой любимую. И еще былинная пестрота народных гуцульских костюмов. Красота стремительной горной речки, ракушек на ее дне, разноцветных камней. «Пиета», которую каждый расшифрует по своему; натруженные руки старух. И знаменитый заключительный кадр: в оконном проеме лица детей, взирающих то ли на обрядовое мельтешение, то ли на нас, зрителей.

Вместе с «Тенями забытых предков» появился на свет термин «трудный фильм». В 1969 году Параджанов снимает загадочный, не соотносимый ни с чем авангардистский фильм «Саят-Нова», впоследствии сокращенный и выпущенный на экраны под названием «Цвет граната». Затем – пятнадцатилетнее молчание. После освобождения из неволи (по ходатайству французских коммунистов) Мастеру дали возможность снять еще три картины. В первый год демонстрации «Легенду о Сурамской крепости» посмотрели 400 тысяч зрителей. «Ашик-Кериб» – сто тысяч. Это по всей необъятной тогда стране! Сегодня мы бьемся над загадочной дилеммой «национальное – интернациональное». С. Параджанов доказал, что между ними нет антагонизма, их должна связывать гармония. Армянин, выросший в Тбилиси, учившийся в российском вузе, Параджанов стал классиком украинского, армянского, грузинского искусства.

Жизнь великого художника была трагична: три ареста, ссылка. Может быть об этом была бы «Исповедь» – его последний, перед смертью начатый фильм. Гонимый режиссер успел отснять лишь триста метров... Как сказала Белла Ахмадулина, близкий друг Сергея Параджанова, «начнем с конца, но он и есть начало...»

Среди тех, кто мог бы гораздо больше дать отечественному кино, нежели дал, - **Анатолий Эфрос**, Он поставил «Шумный день» (1961, совместно с Г.

Натансоном), «Високосный год» (1962), «Двое в степи» (1964), «В четверг и больше никогда» (1978), несколько телефильмов. Проза, театр, музыка, живопись, словно воссоединившись, создали тончайший сплав – образный строй этого удивительного неповторимого произведения – «В четверг и больше никогда».

Литературу в нем представляет сценарий А. Битова. Театр – постановщик А. Эфрос, один из самых блистательных московских театральных режиссеров. Для его творческой манеры характерно стремление вовлечь нас, зрителей, в театрализованное зрелище с элементами живописной и психологической условности. В фильме нет музыки в привычном (иллюстративном) смысле, все действие разворачивается в полной тишине, лишь слышна речь героев. И вдруг... В самые напряженные, драматические моменты звучат трагические аккорды гениальной музыки Д. Шостаковича. Это трио ми минор, посвященное памяти И. Соллертинского. Третья часть трио создана в жанре пассакалии – старинного траурного танца-шествья. Сочетание танцевальности и маршевости создает особую психологическую атмосферу, воспринимается как символ очищения, освобождения от тех страданий, которые выпали на долю прекрасной доброй женщины при встрече с любимым сыном, оказавшимся бездушным эгоистом.

А. Эфрос любит парадоксальные контрасты и в содержании, и в художественной форме. Яркие примеры современности – и стилизация под чеховских персонажей. Натуральность жизни на лоне природы – и броская театральная условность, бесконечные позирования фотографу. Самые резкие контрасты связаны с главным героем, которого играет О. Даль. Обаятельный молодой человек, такой элегантный, спортивный, веселый оборачивается бездушным циником, себялюбцем, нравственным браконьером. Заповедник, в котором живет его мать (Л. Добржанская), – символ райского единения человека и всего живого на земле: прямо возле дома по ковру невиданных луговых цветов меж людей скачут медвежата, лисята, волчата, прыгает прирученная галка. И всю эту идиллию вмиг рушит бессмысленный разбойный выстрел Сергея.

Авторы фильма обращаются к своим зрителям, требуя пересмотреть свое отношение к природе, к людям, заставляют нас пристально всматриваться в окружающий мир и в тех, кто живет рядом.

Женщин среди первоклассных постановщиков мало; все они «жесткие» режиссеры, реальность в их фильмах далека от идиллии. Так было у Л. Шепитько, не менее безжалостен киномир Л. Вертмюллер и Л. Кавани (Италия), А. Варда, Ш. Акерман (Франция), И. Тулин (Швеция), В. Хитиловой (Чехия), М. Месарош (Венгрия), К. Пирс (США).

К. Муратова непримиримостью к людским недостаткам превзошла их всех. Кира Георгиевна – великомученица нашего кино. Ее ленты клались на полку, ей многие годы не разрешали заниматься любимой работой. Теперь маятник судьбы качнулся в другую сторону: дважды (единственный случай в короткой истории присуждения «Ник») ее объявляли лучшим режиссером года.

Старт К. Муратовой был связан с Воронежем, с творчеством Г. Троепольского, по рассказу которого «У крутого яра» она поставила дипломную работу (совместно с А. Муратовым). Персонажи отечественного кино часто не несут ответственности за собственную неустроенность; обычно виноватыми выходят родители, школа, армия, институт, начальство на службе – кто угодно,

но не они сами. У Муратовой – ты сам, больше никто. «Короткие встречи» (1967) начинаются монологом героини, которую играет сама Муратова: «Товарищи... Дорогие товарищи... Ой, надо же посуду помыть... или оставить. Ить или не мыть, вот в чем вопрос. Так всегда: то одно, то другое. Ну чего ты все жалуешься? А?.. Я, по-моему, никому слова не говорю. Я разговариваю сама с собой. Могу я пожаловаться самой себе?»

Чисто муратовский стиль: персонажи всегда у нее ведут себя так, будто они наедине с собой и разговаривают, заиклившись на чем-то одном. Смешение высокого и низкого, поэзии и романтики – и подробнейшего быта; гипернатурализм, «физиологические очерки». С «Коротких встреч» у Муратовой идет бесконечный рассказ о вселенской разобщенности, о том, что нарекли некоммуникабельностью. Люди имеют все для «долгой, счастливой жизни», а счастья нет, – такова формула муратовского кино.

До сих пор непонятно, почему в семидесятые годы не выпустили на экраны «Долгие проводы» (1971). Женщина, оставленная мужем, не может наладить отношения с сыном-десятиклассником, – вот и вся история. Через 16 лет «Долгие проводы» дошли до зрителей, были обласканы на всесоюзных и международных фестивалях. За это время Муратова поставила картины «Познавая белый свет», «Среди серых камней» (из-за цензурных сокращений Муратова сняла с титров свою фамилию), «Перемена участи». В «Астеническом синдроме» на эране самое страшное – распад личности. Не одной, не нескольких – поголовно всех. Все население города – словно душевнобольные. Наша жизнь, если судить по муратовским картинам «Чувствительный милиционер», «Увлечения», – сплошной дурдом, беспредел.

Фильмом «Три истории» чуткий художник отреагировал на эскалацию жестокости в нашем обществе. На экране – три жуткие истории о мужчинах, женщинах и ребенке, лишаящих жизни родных и близких. Режиссер не собиралась проводить аналогию с необъявленной братоубийственной войной; с помощью шока она надеется достучаться до наших сердец. Она понимает, что скрытая боль – самая мучительная на свете.

В «Астеническом синдроме» Муратова цитирует Феллини: усталая «училка», вызывавшая неприязнь в школе, на педсовете, приходит домой, берет трубу, – и вдруг льется нежная мелодия, которую подхватывает закадровый оркестр. Мысль ясна: невзирая на потерю чуть ли не всех разумных начал, на чудовищный разрыв между видимым и сущим, человек не утрачивает душу.

А. Тарковский, М. Калик были выдворены из страны. С. Параджанов упрятан в тюрьму, К. Муратова отстранена от кино. В их произведениях не было крамолы, просто тогдашняя власть не могла смириться с уникальной самобытностью их талантов. Мужчины не выдерживали надругательства, женщины, к счастью, более стойки. Творчество Киры Муратовой, отпущенное на волю, успешно продолжается.

6. РОЖДЕНИЕ НОВОГО КИНО РОССИИ.

Началом нового периода российского кино принято считать фильм «Маленькая Вера» (1988). Авторы были на удивление молоды – сценаристка **Мария Хмелик** и режиссер **Василий Пичул** 1961 года рождения. Их героине,

чьим именем назван фильм, семнадцать лет. С первых кадров картина поражала необычным, немыслимым конденсатом правды.

... Мать обнаружила у дочери деньги – двадцать долларов. «Где взяла? Говорит нашла. Где это у нас на дорогах доллары валяются?» К проработке непутевой дочери подключается отец: «Как же мы людям смотреть в глаза будем? Честь надо беречь смолоду». Внесет свой вклад в воспитание сестры и старший брат Витя: «Ты же не ребенок, от которого надо требовать, а потом контролировать, сама должна быть себе требовательным контролером». Вера никого не опровергает, просто отправляется на танцы, а ночью оказывается в студенческом общежитии в гостях у парня, с которым только что познакомилась. И тут впервые зазвучит музыка – всего лишь два печальных аккорда, как позывные.

Вне сферы интересов и молодых и взрослых персонажей оказывается чуть ли не все, что делает нас «человеком разумным». Для них словно не существует книг, театров, музеев, а музыка нужна для ритма на танцплощадке. Чтобы показать такой разгул бездуховности, требовалась гражданская смелость. Молодые авторы не могли не понимать, что их обвинят в смаковании безобразных, отталкивающих сторон жизни, в пессимизме. Житейские дрязги и грязь, звучащие с экрана непристойности они оправдывали необходимостью заставить зрителей взглянуть правде в лицо. Причем в «Маленькой Вере» в отличие от других картин не было деления персонаже на «хороших» и «плохих», ссылки на чью-то вину. Авторы не допускают не малейшего окарикатуривания «отцов» и «детей», хотя и одаривают последних чуть большим сочувствием.

Красивая девушка – как юная Софи Лорен – Вера предстает перед нами с размалеванным лицом, дешевой бижутерией, с неизменной папиросой. Чем она живет, что ее волнует, к чему она стремится? Живет, как живется, как остальные сверстницы, как все. Судьба ее трагична в том отношении, что у выпускницы школы, вступившей в пору расцвета, нет ничего своего, все взято напрокат – взгляды, слова, мечты. Все стерто и серо, все подражательно. Резким, безжалостным светом высвечено в фильме множество наших болевых точек, но едва ли не самые горькие чувства вызывает семья. Разрушение этой основы не может не вызвать тревогу, ибо свидетельствует об искажении главных человеческих связей в обществе. Затрагивая проблему поколений, фильм призывает задуматься, способна ли семья типа изображенной примирить противоположные начала – тягу к свободе от угнетения близких и одновременно боязнь одиночества?

Еще один фильм, который дал нам ощутить, как невозможно далеки мы от прежнего подневольного существования, – «Любовь» (1991) **Валерия Тодоровского**. В прежние годы не принято было вслух говорить о «комплексах пубертатного периода» (как названа была одна из рецензий на фильм). Картина повествует о юношеской гиперсексуальности спокойно и просто, как о естественной и чрезвычайно важной стороне «утра жизни». Нельзя было в прошлом даже намекать на разгул антисемитизма. Судя по фильму, сей омерзительный предрассудок еще долго будет мешать нам быть терпимыми друг к другу.

В первой части картины первокурсники Саша и Вадим ведут нескончаемые разговоры «про это»: «Может ли быть любовь без секса? А секс

без любви?» В кадре ответы: «Да, да». Своей лучшей сценой фильм утверждает, что в идеале в любви все слито воедино. Но, показав, как приятели увлеклись двумя девушками и те им ответили взаимностью, авторы не спешат завершить все двойным «хэппи эндом», а провоцируют зрителей еще на один вопрос: «А может ли быть счастливая любовь в настоящем сегодняшнем бедламе?» Страдая от оголтелого национализма, старшие (бабушка и мама Маши, в которую влюблен Саше) сами становятся невольно расистами, придумав непреодолимое препятствие для влюбленных – требование выходить замуж только за еврея. Национальность как причина разлуки – нечто искусственное, постороннее для логики характеров, неорганичное для художественной ткани фильма.

Обращение нового российского кино к тому, как «трудно быть молодым», неслучайно. С. Моэм в начале XX века признавался: «Ведь это иллюзия, будто юность всегда счастлива, - иллюзия тех, кто давно расстался с юностью. Молодые знают, сколько им приходится испытывать горя, ведь они полны ложных идеалов, внушаемых им с детства, а , придя в столкновение с реальностью, они чувствуют, как она бьет их и ранит. Молодежи приходится открывать самой, что все, о чем она читала и о чем ей твердили, - ложь, ложь и ложь; а каждое такое открытие – еще один гвоздь, пронзающий юное тело, распятое на кресте человеческого существования».

«Маленькая Вера» и «Любовь» показали портреты юношей и девушек и нелепость бытия окружающих их людей с невиданной откровенностью. Тем не менее принципиально новые пути в искусстве их авторы не открывали. Жанр, к которому принадлежат оба фильма, давным-давно известен, в литературе XIX века именовался «физиологическим очерком». Другое дело, что в нашем кинематографе он был не в фаворе, в итоге само слово «кино» стало для многих синонимом утешительного обмана. Про жизнь, показанную В. Пичулом и В. Тодоровским, уже не скажешь: «Как в кино!» С иллюзиями было покончено.

К сожалению, в дальнейшем ничего значительного оба молодых автора не создали. Более весомый вклад в становление нового российского кино был внесён С. Бодровым и А. Балабановым.

Сергей Бодров родился в 1948 году, в 1975 году окончил ВГИК, по его сценариям поставлено множество картин («Баламут», «молодые люди», «Моя Анфиса», «Любимая женщина механика Гаврилова» и др.). Дебютировал в режиссуре (совместно с А. Альпиевым) картиной «Сладкая сок внутри травы» (Серебрянный приз МКФ в Москве), прославился остросоциальной лентой «Непрофессионалы» и фильмом о беспризорном подростке, едущем через всю страну к отцу в тюрьму, «СЭР» («Гран-при» при МКФ в Монреале, приз кинофестиваля «Сталкер»). Последние его работы («Я хотела увидеть ангелов» и др.) делались совместно в США, где сейчас живет режиссер.

Наши кинематографисты по понятным причинам не откликнулись в свое время на «события» в Афганистане. Необъявленная война на Кавказе развязана во времена гласности, а реакция искусства долго оставалась той же: глухое молчание. С. Бодров фильмом «Кавказский пленник» взялся напомнить, что человеческая жизнь – высшая ценность; нет и не может быть такой цели, которая оправдывала бы ее уничтожение.

Близкое знакомство с американским кино не прошло для Бодрова бесследно, что ощутимо в крепко сколоченном приключенческом сюжете. Этому помог и неназванный в титрах одноименный рассказ Л. Толстого. На вопрос, почему отсутствует ссылка на литературный первоисточник, режиссер ответил, что ему абсолютно чуждо имперское сознание, от которого не были полностью освобождены наши классики.

Несколько лет льется кровь в Чечне, но мы об этом уголке Кавказа мало знаем. И вот на экране волшебные пейзажи оператора П. Лебешева: голубые горы, альпийские луга, быстрые реки, нагромождение домов аула. Излюбленный метод режиссера – гиперреализм, смесь жестокого реализма с натурализмом. Безобидные этнографические наблюдения сменяются леденящими душу кадрами средневековой жестокости плена. Одна из новелл знаменитого фильма Т. Абуладзе «Мольба» повествовала о варварском обряде – жертвоприношении на кладбище. Место действия картины Бодрова – тот же Кавказ, время другое – конец XX века, а кошмарный ритуал сохранился. Но, как и Абуладзе, Бодров верит, что среди царства Зла проклянет и одержит победу Добро. Недаром фильм последовательно избегает натуралистического изображения войны.

... Двое «наших» (О. Меньшиков и С. Бодров-младший) после контузии очнулись в совершенно ином мире. У пленивших их горев другой уклад жизни, другие привычки, вероисповедание, мироощущение. Дети, старики, красавицы-девушки (как из восточных сказок) работают, готовят пищу, танцуют и поют. Мы видим и тех, кого принято именовать «боевиками». Все вместе эти люди называются коротким словом «народ». Глупо ставить вопрос: имеет ли он право на существование? У него многое не так, как должно быть по нашим представлениям о цивилизации. Но если Москва замыслила изменить жизнь этого народа к лучшему (опять же с высоты столичной колокольни), разве обязательно идти с огнем и мечом, подражая прошлым векам?

Костылин и Жилин находятся на волосок от гибели. Искусство любит притчи о людях, внезапно узнающих, что они обречены. В отпущенные им считанные дни герои вынуждены пересмотреть прошлое, задуматься над смыслом жизни. Пареньку и его старшему товарищу казалось, что все еще впереди. Вот отчего столь горько рыдает Саша под бравурный марш. Режиссер не погрешил против истины; нам показана предельная степень унижения русских пленных, одному из которых перерезают кинжалом глотку. Но ответной ненависти фильм не пробуждает. Напротив, все жители горного аула вызывают наше сочувствие благодаря авторскому милосердию. Одновременно зрителю дано понять, что «безнадега» поставила под сомнение все нравственные нормы. Фильм С. Бодрова пытается порушить непримиримую вражду и подпитывающие ее стереотипы, которых полно по ту и по другую сторону. Кино напоминает, что все мы находимся на единой «планете людей».

В девяностые годы XX века в кино был бум вокруг Франца Кафки. Американец С. Содерберг в 1992 году поставил фильм «Кафка№», в котором для рассказа о писателе использовал сюжеты некоторых его новелл («В исправительной колонии» и др.). Годом раньше английский режиссер Д. Джонс сделал современную киноверсию «Процесса» (когда-то роман экранизировал О. Уэллс)0 В 1993 году Д. Джанелидзе в Грузии и А. Балабанов в Петербурге, не сговариваясь, одновременно переносят на экран «Замок». В 1994 году на

Украине П. Маслобойщиков экранизирует повесть «Певица Жозефина, или Мышиный народ».

На телевизионной премьере фильма Алексея Балабанова «Замок» были показаны фрагменты его картин «Раньше было другое время», «Настя и Егор», «Трофим», «Счастливые дни». «Я все фильмы снимал про себя – это часть меня, - сказал режиссер. – Каков я, такое и мое кино».

Кафка – самое яркое событие в литературе XX века. Именно событие, а не просто талантливый писатель. Влияние Кафки ощутимо в литературе, в театре, в живописи, скульптуре; в кино под его влиянием находились многие мастера: от Бергмана, Бунюэля до Тарковского, Ларса фон Триера. Кафка ярче других выразил то, что ощущали многие: ужас перед действительностью, которая незаслуженно унижает личность. Любой из нас не может существовать как Робинзон Крузо, на необитаемом острове, нам необходимы контакты с себе подобными. Испокон веков, чтобы выжить, наши предки объединялись в племя, семью, государство. В XX веке эти связи стали или рушиться, или служить не на пользу, а во вред человеку, вынуждая его мучиться от одиночества.

Таков смысл «Замка». Искусство всегда использовало принцип знака, то есть систему, в которой четко разграничены означающее и означаемое, одно передается через другое. Пример знака – уличный светофор: зеленый означает, что можно двигаться, красный – стоп. У Кафки этот договор никто не соблюдал бы, его персонажи ехали бы на любой цвет. Движение застопорилось бы. Кафка знал, что всегда найдется водитель, чей эгоизм поставит под угрозу общую безопасность. Кафка не деформирует реальность, он ей верен, но сгущает алогизмы. Коль тебя пригласили на работу в Деревню, предполагается по приезду ее получить. Трудно предвидеть ситуацию «Замка»: граф вызвал землемера К., но, когда тот прибыл, никто не пожелал с приезжим встретиться. Сюжет фильма – безрезультатные попытки К. проникнуть в графскую канцелярию. Староста откровенно заявляет: «К сожалению, нам землемер не нужен. Для землемера у нас нет никакой самой мелкой работы».

Роман – притча о всевластии бюрократической системы; Балабанов подробно показал эту вымороченную канцелярскую бесконечность, но акцент чуть сместил в сторону тех, кем анонимное чиновничество помыкает. Режиссер трактует противостояние Замка и Деревни как символ человеческого бытия. Когда К. домогается аудиенции у начальника канцелярии, деревенские его осуждают: «Хотите, чтобы Кламм с вами разговаривал, - да он даже с местными людьми не разговаривает». Подобное высокомерное противостояние «начальник – подчиненные» знакомо. Глава любого учреждения - всего лишь чиновник. Ан, нет, он, как в «Замке», возносит себя на недостижимую для простых смертных высоту.

Велик соблазн сопоставить «Замок» с нашей жизнью (В грузинском киноварианте действие перенесено в современный Тбилиси.) Подавление свободы, унижение друг друга – вечная тема Кафки. Утешает фильм Балабанова или увеличивает наше отчаяние? Искусство самим фактом изобличения абсурда внушает надежду.

В последовавших затем фильмах «Брат» («Гран-при «Кинотавра»), «Про уродов и людей» («Ника», «Золотой Овен»), «Брат-2» А. Балабанов не смог повторить взятую высоту. Идеологическая петля отечественного кино сменилась

экономической. Самое неприятное, что она не воспринимается многими как петля.

7. КИНО ИТАЛИИ.

Самое яркое явление в послевоенном кинематографе Европы – итальянский неореализм и его основоположники Р. Росселлини, В. Де Сика, В. Де Сантис, П. Джерми, Л. Висконти, К. Лидзани. К неореализму примыкают ранние произведения таких выдающихся мастеров, как Ф. Феллини, П.-П. Пазолини, М. Антониони, Э. Скола, Д. Домиани, Б. Бертолуччи, Л. Кавани, братья Тавиани, М. Феррери, М. Беллоккио, Л. Вертмюллер и др. новаторов, правдиво показывавших послевоенную Италию.

Манифестом нового направления стал фильм «Рим, открытый город» (1945) **Роберто Росселлини**, которого прозвали «отцом» неореализма. На экране – Италия конца второй мировой войны. Фашистский режим Муссолини свергнут, но страну оккупировали гитлеровцы. Союзники, продвигаясь на север, медленно освобождали полуостров, им помогали бойцы движения Сопротивления. Надо ли говорить, какое то было сложное, трагическое время. А в кинотеатрах, как ни в чем не бывало, демонстрировались так называемые «драмы белых телефонов» с условными сюжетами из жизни богатых. Р. Росселлини, сняв в только что освобожденной столице «Рим, открытый город», доказал, что киноискусство может быть честным и мужественным.

Главные принципы неореализма – правдивость, граничащая с натуральностью кинодокумента, и пристальный интерес к рядовым согражданам, их повседневным заботам. Новое направление кино рождалось на развалинах империй с ее фальсификацией и громыхающей бутафорией. Отсюда – «жажда реальности» в росселлиновском шедевре. Необходимо помнить, что никогда подобного на экране не было, - чтобы так просто, естественно показывался город его улицы, дома, квартиры. Но главное – сами жители. Основные действующие лица – подпольщик Манфреди, прятавшая его Пина и священник дон Пьетро. Первой погибает женщина: ее сразит очередь немецких автоматчиков, увозящих Манфреди. В роли Пины – великая актриса Анна Маньяни.

Правда жестока. Росселлини осмелился показать на экране пытку. Нестерпимо тяжело смотреть, как паяльником жгут тело Манфреди. Беспощадная сцена, когда палачи терзают хлипкую плоть, потребовалась режиссеру, чтобы рассказать соотечественникам правду о вчерашних союзниках – гитлеровцах. Война в лице эсэсовца Бергмана жаждет покорить не только тело, но и дух. Так появляется третья жертва. Дона Пьетро истязают, как и Кафки, зрелищем пытки. Священника заставляют уговорить подпольщика выдать товарищей, дон Пьетро сделать это отказывается. Фильм заканчивается казнью священника где-то на окраине города. Расстрел наблюдают мальчишки, игравшие в футбол. Так возникает высокий образный смысл финала трагедии: потрясенные пацаны уходят по дороге к Вечному городу. Вновь знак-символ: дети смотрят на нас. Когда картина снималась, мир был свидетелем невиданных преступлений. Шекспировские слова о том, что у «гнева есть свои права», как

нельзя лучше отражают реакцию художника на злодеяния фашистов. Росселлини разоблачал и негодовал.

Первенец неореализма пробил брешь в «железном занавесе», на наши экраны в сороковые-пятидесятые годы хлынул поток первоклассных итальянских картин «Дорога надежды», «Под небом Сицилии», «Похитители велосипедов», «Крыша», «Рим, 11 часов». Дальнейшее творчество первооткрывателя чем-то насторожило наших прокатчиков. В следующем фильме «Пайза» Росселлини пошел дальше в отрицании какой-либо фальши и наигранности, художественная картина воспринималась как суровая хроника. Нам остались недоступны ленты Росселлини «Германия, год нулевой», «Любовь», «Где свобода?», произведения на религиозную тематику «Франциск, менестрель божий», «Стамболи», «Европа, 51». В наших кинотеатрах шли два поздних фильма Росселлини о событиях итальянского движения сопротивления: «Генарал Делла Ровере» и «В Риме была ночь», где одну из ролей сыграл С. Бондарчук. В конце жизни режиссер снял серию телефильмов о Сократе, Паскале, Декарте и других выдающихся исторических личностях.

Казалось бы, после таких фильмов, как «Рим, открытый город», люди не смогут больше истреблять друг друга, с войнами будет покончено. Увы, уроки неореализма не пошли человечеству впрок.

В 1958 году на международном фестивале в Брюсселе итальянская картина «Похитители велосипедов» была названа кинематографистами в числе лучших фильмов всех времен и народов – вслед за «Броненосцем «Потемкиным» Эйзенштейна и «Золотой лихорадкой» Чаплина. Ее режиссер **Витторио де Сика**. Юношей он поступил в драматическую труппу Татьяны Павловой, русской актрисы, игравшей когда-то во МХАТе. От нее он впервые услышал о системе Станиславского, о Чехове, Толстом.

Итальянским беспризорникам Де Сика посвятил первый свой неореалистический фильм «Шуша» (так американские солдаты прозвали маленьких чистильщиков сапог). Режиссер блестяще справился с целой оравой мальчишек, впервые снимавшихся в кино. Непрофессиональные исполнители были заняты и в картинах «Похитители велосипедов» о римских безработных, «Умберто Д» о тяжелой участи пенсионеров. Де Сика был целиком на стороне бедняков, «униженных и оскорбленных».

Власти в отместку не предоставляли субсидий, и Де Сика вынужден был сниматься в чужих фильмах, чтобы иметь возможность ставить свои.

Все лучшие актерские работы С. Лорен – в его фильмах. «Софи, словно воск, говорил о работе с талантливой актрисой Де Сика, - на съемочной площадке мы с полуслова понимаем друг друга с полуслова». Одновременно он признавал, что изменяет принципам неореализма: «Золото Неаполя», «Брак по-итальянски», «Вчера, сегодня, завтра» – все эти фильмы, которые я поставил с неизменным участием Софи Лорен, имели коммерческий успех, но в них нет души моих первых фильмов. И это меня терзает. Это как раз те фильмы, которые я не должен снимать».

К. Понти дал возможность режиссеру поставить «Бум», «Альтонских затворников» (по Ж.-П. Сартру) и другие его лучшие поздние фильмы. Ленты Де Сика удостоены четырех «Оскаров», «Гран-при» кинофестивалей Канна,

Венеции, Берлина, множества иных призов. Но высшей наградой для него была скупая слеза Чаплина во время просмотра «Похитителей велосипедов»...

Творчество **Федерико Феллини** совпало с периодом нашего прозрения, - и нашей страны, и всего земного шара. Вторая половина XX века – путь к медленному освобождению от шор и мифов, к мучительно трудному осознанию, что «не хлебом единым жив человек», что кроме быта, докучных о нем забот, существует иная жизнь, и, если будем продолжать ее игнорировать, лишим себя всего, что делает нас людьми. Феллини принял на себя миссию способствовать нашему очищению, напоминать о том вечном, что принято именовать духовной жизнью. Вот почему в его картинах «вечные» темы религии, искусства, любви, воспоминаний о детстве.

В новое кино второй половины XX века нас привела «Дорога» Феллини (1954). В то время было принято восхищаться произведениями неореализма, сочувствовать его героям, бедным и обездоленным. Все были уверены, что материального благополучия достаточно для счастья. «Дорога» тоже начиналась в духе неореализма: бедная крестьянская семья вынуждена продать одну из дочерей бродячему циркачу. Но дальше в картине рассказывалось, что человеку надо не только пить-есть, у него еще и иные запросы. «Наша беда, - говорит режиссер, - несчастье современных людей – одиночество. Однако, по моему мнению, существует способ преодолеть его; он заключается в том, чтобы передать «послание» от одного изолированного в своем одиночестве человека к другому и таким образом осознать, раскрыть глубокую связь между одним индивидуумом и другим. «Дорога» представляет собой подобную попытку, предпринятую средствами искусства».

Трудность эстетического восприятия фильмов Феллини обусловлена отказом режиссера-новатора, от стандартных представлений о сюжете и герое. У Феллини они зачастую слиты воедино. В «Восьми с половиной», к примеру, объективных событий почти нет, вся лента – внутренний монолог автора, в который иногда вкраплена реальность. Недаром первоначальное название картины – «Полная исповедь». В литературе этот прием, когда автор не прячется за происходящее, а завладевает всем, в том числе и героем, известен давным-давно. В кино снять картину не о «других», а о самом себе до Феллини не осмеливался никто. В «Восьми с половиной» на экране предстает множество персонажей, калейдоскоп типов; следить за ними крайне любопытно, тем не менее все они функциональны, призваны раскрывать авторское «я».

Творческий путь любого талантливого кинохудожника мучительно сложен, противоречив, полон разочарований и отнюдь не усыпан розами. Примеров тому в истории кино сколько угодно: от Чаплина и Эйзенштейна до наших современников. «Восемь с половиной» – поворотный пункт в развитии современного кинопроцесса: ни кинематографистам, ни публике непростительно было оставаться прежними.

Феллини уже при жизни считался классиком, его имя – одна из лучших глав в истории кино. Его творчество – важнейшее звено киноэстафеты, осуществляющее «связь времен». Первыми оценили по достоинству, подхватили и развили открытия Феллини А. Вайда («Все на продажу»), М. Ромм («Обыкновенный фашизм»), А. Тарковский («Страсти по Андрею», «Зеркало», «Жертвоприношение»). К ним присоединился ... сам маэстро в фильмах

«Клоуны», «Амаркорд» (что в переводе «Я вспоминаю», кинорассказ о детстве и юности кинорежиссера), «Репетиция оркестра», «Интервью». Последнее звено Феллинианы вначале условно называлось «Кинематограф», потом – «Голос луны». Режиссер в своем фильме-завещании хотел подвести итоги, совершить как бы обратное путешествие по длинному пути, который он проделал в удивительном мире кино.

Пьер Паоло Пазолини – один из самых сложных и загадочных итальянских режиссеров. Его жизнь и творчество до сих пор окутаны тайной. Он родился 5 марта 1922 года. С четырех лет Пьетр Паоло говорил стихами, с семи начал их записывать, в двадцать издал первый поэтический сборник. Окончив Болонский университет, перебирается в Рим; там вышли его первые романы «Продажные парни» (1955), «Жестокое время» (1959), там написаны первые киносценарии (в том числе «Ночи Кабирии» для Феллини), снят первый художественный фильм «Аккатоне» («Нищий», «Гран-при» МКФ в Карлови Вари). Он был одареннейшим человеком – поэтом, прозаиком, публицистом, живописцем, лингвистом. Он соединял несоединимое% атеизм его фильмов прерывался восхвалением христианства («Евангелие от Матфея»), антибуржуазностью оправдывал гомосексуализм («Теорема», «Свинарник»), то вступал в коммунистическую партию, то, напротив, разоблачал марксизм («Птицы большие и малые»). Пазолини отличался фантастической работоспособностью; до конца жизни не оставлял ни одного из своих занятий, но постепенно кино стало для него главным. Вначале снимал документальные ленты («Разговор о любви» и др.).

На рубеже 60-70-х годов Пазолини воспринимался как духовный лидер движения молодежного протеста: он поддерживал молодежь в ее нежелании быть похожей на «отцов». Чтобы образумить «общество потребления», «встряхнуть» его, отрезвить, он считал необходимым использовать средство в которое верил: шок. В 1962 году снял по собственному сценарию фильм «Мама Рома» с Анной Маньяни в главной роли. «Евангелие от Матфея» (1964, специальный приз МКФ в Венеции) – своеобразная трактовка евангельского сюжета; Христос показан как бунтарь, борющийся против притеснения народа. Многие его фильмы сняты в виде притчи: «Царь Эдип» (1967), «Медея» (1969), «Теорема» (1968), «Свинарник» (1969).

Затем Пазолини порывает с авангардистской стилистикой и ставит знаменитый триптих, который внешне характеризует бытовая достоверность. Это экранизация «Боккаччо» «Декамерон», 1970, приз МКФ в Берлине), Чосера («Кентерберийские рассказы», 1971, «Гран-при» МКФ в Берлине) и арабских сказок («Цветок тысячи и одной ночи», 1973, приз МКФ в Канне). По замыслу режиссера, то была попытка найти новую, близкую к народной жизни, как бы «почвенную» стилистику. Пазолини с огромной тщательностью, через интерьер, костюмы, декорации, типажей воссоздавал раннее средневековье, Возрождение. Что касается излишне натуралистических сцен, то Пазолини Видел в них осуществление свободы, раскованности, жизнерадостный юмор, программно контрастирующие с фальшью буржуазного общества.

В 1975 году Пазолини снял свой самый жестокий фильм «Сало. Или 120 дней Содомы», в котором попытался слить в едином художественном образе сексуальные фантазии маркиза Де Сада и агонию умирающего фашизма

марионеточной республики. «Сало», - говорил сам режиссер, - это метафора отношений тоталитарной власти с теми, кто ей подчиняется». Цензурная комиссия после смерти режиссера запретила прокат картины. Дело дошло до суда, которым был вынесен вердикт: «Это произведение подлинного искусства и документ редкой этической ценности.: Критики писали, что «просмотр фильма можно сравнить с процессом экзорцизма (изгнании дьявола из человека)».

Но те, против кого выступал Пазолини, не смирились. Режиссер стал жертвой политического заговора; ему подстроили грязную, порочащую его прославленное имя, гибель. Рано утром 2 ноября 1975 года на пустынном пляже Остии его тело было найдено в луже крови. По итальянским обычаям те, кто погиб 2 ноября – в день Поминовения усопших, причисляются к святым.

Феллини, на вопрос, что у него осталось от Пазолини, отвечал: «Сожаление, что я не очень часто встречался с ним, что не воспользовался его человеческой добротой, его удивительной культурой. Окружающий его мир с каждым годом представлялся ему все более непонятным, угрожающим, жестоким. Однажды он сказал мне: «Истина в том, что все вокруг – хаос». Но больше всего меня поразил контраст между этой фразой и выражением его лица – поверженным и смирившимся. Он был как раненая нежность, Пьер Паоло, он был полон того таинственного шарма, который, как мне всегда представлялось, был свойственен Кафке».

Шестидесятилетний **Бернардо Бертолуччи** – из тех, кого называют «живыми классиками кино». Сын поэта, сам рано начавший писать стихи, Бернадо с двенадцати лет увлекся кино, в шестнадцать вместе с братом Джузеппе снял любительский фильм. Был ассистентом Пазолини, дебютировал как режиссер картиной «Костяная чума», в которой все роли исполняют непрофессионалы.

Критика высоко оценила ранние работы Бертолуччи «Перед революцией» (1964) и экранизация романа Достоевского «Двойник» (1968). После «Конформиста» (1970) и «Последнего танго в Париже» (1972) Б. Бертолуччи прочно обосновался в «высшей международной лиге» мастеров кино. Эти и некоторые другие его фильмы, поставленные в Италии, - об интеллигенции, о ее надеждах и разочаровании, о ее ответственности, благородстве и предательстве. «Конформист» – экранизация романа А. Моравиа. Марчелло Клеричи, человек образованный и тонкий, хотел «быть как все», не просто выжить, а слиться с фашистским режимом. Он стал агентом тайной политической полиции, организовал убийство своего бывшего учителя-антифашиста. Когда диктатура дуче рухнула, Клеричи пришлось вновь приспособливаться, предавать прежних единомышленников. В фильме анализируются духовные и социальные истоки конформизма, явления, столь распространенного.

Последующее творчество Б. Бертолуччи легко делится по «географическому» принципу на равные части: Запад и Восток. Создавая киноэпопею «Двадцатый век» (1976), фильм «Луна» (1979), «Трагедия смешного человека» (1981), режиссер был убежден, что тайну жизни, самое сокровенное в ней способно разгадать лишь экранное искусство. На вопрос, почему в 80-е годы уехал из Италии, Бертолуччи отвечал: «Сбежал, не выдержав запаха гнили и коррупции». Режиссер считает, что Запад движется в направлении монокультуры, а для него важно отыскать в народах и культуре их различие,

несхожесть. Его влекут незнакомые цивилизации. «Последний император» (1987), удостоенный рекордного количества «Оскаров» и «Сезаров», посвящен интереснейшему периоду недавней истории Китая. В Сахаре по роману П. Боудза снят фильм «Под покровом небес» (1990). «Маленький Будда» (1993), картина, которую трудно было ожидать от режиссера, пытавшегося примирить Фрейда с Марксом. Фильм изысканный и по-детски непосредственный, снятый почти в форме сказки. «Я глубокий поклонник тибетского буддизма, - говорит режиссер. – Преимущество буддизма в том, что он не обращает человека в эту религию, а заставляет его думать, можно ли ей верить. Он научил меня почти всему. Назову лишь сострадание, сочувствие, над которыми я часто посмеивался. Я не стал буддистом, остался режиссером».

Подтверждение тому – возвращение Бертолуччи к проблемам, которые занимали его до путешествия на Восток: судьбы интеллигентов старшего поколения и молодежи, разочаровавшихся в революции. В «Ускользящей красоте» (1996) Бертолуччи перестал быть «возмутителем спокойствия», сделав фильм, который чем-то перекликается с пьесами Чехова. Приступая к съемкам мелодрамы «Плененные» (1997), Бертолуччи заявил: «Побывав на Востоке, я снова могу жить на Западе».

8. КИНО ФРАНЦИИ.

Особенности кино того или иного периода – не сумма формальных приемов. Любое явление в истории искусства – это, в первую очередь, сами художники, нашедшие свою форму, свой язык для самовыражения. Когда речь заходит о современном французском кино, надо иметь в виду работы таких режиссеров, как Ш. Акерман, Ж. Анно, Б. Блие, Л. Бессон, Р. Брессон, Ж.-Ж. Бенекс, П. Бутон, А. Варда, Р. Ванье, Ж.-Л. Годар, М. Девиль, Ж. Деми, Ж. Дауайон, Б. Дюмон, А. Кайат, С. Клапиш, С. Коллар, Л. Каракс, К. Лелюш, Л. Маль, М.Пиала, А. Рене, И. Робер, Э. Ромер, Б. Тавернье, А. Тешине, Ж.-Ш. Таккела, П.Тома, К. Шаброль, П.Шеро, Ф. Трюфо. Последнее имя – саоме громкое. С ним связано принципиальное обновление не только французского, но и мирового киноискусства.

Франсуа Трюффо родился в 1932 году: его детство пришлось на годы войны. Знакомство с А. Базеном помогло ему стать кинокритиком. Трюффо в пух и прах разносил французское кино пятидесятых годов, пока однажды его тесть не сказал ему: «Вот тебе деньги; чем ругать других, сдеоай лучше фильм сам», Так появилось «400 ударов», совершивших переворот в наших представлениях о возможностях киноискусства. Реальная жизнь в волшебном зеркале экрана обычно показывалась чуть-чуть приукрашенной. Трюффо осмелился снять повседневность такой, какова она на самом деле. Оказалось, что «серые будни», «проза жизни» – самое увлекательное и интересное. С фильма «400 ударов» берет старт целое направление французского кино «Новая волна», оказавшая большое влияние на мировое киноискусство.

В фильме «400 ударов» рассказано ошкольнике Антуане Дуанеле, который страдает от равнодушия родителей, учителей, окружающего мира. Лицо исполнителя роли подростка Ж.-П. Лео столь выразительно, подвижно, столь четко передает широчайшую гамму чувств, что мальчику могли бы позавидовать

опытнейшие актеры. Трюффо не смог расстаться с талантливым Ж.-П. Лео и снял с ним взросление героя. В короткометражке «Антуан и Коlette» Дуанель – семнадцатилетний юноша, в «Украденных поцелуях» он демобилизуется из армии и начинает работать, в «Семейном очаге» – женится, в «Ускользающей любви» разводится. Тему детства режиссер продолжил в фильмах «Дикий ребенок» (1970), «Карманные деньги» (1976), где раскрепостил детей насколько это возможно и показал их свободными от диктата взрослых.

Другая «вечная» проблема, к которой постоянно обращался Трюффо – взаимоотношения мужчины и женщины. Он признался однажды; «Все разговоры в моих картинах ведутся только о любви: плотской, чувственной, духовной, супружеской, адюльтерной – какой угодно». В фильме «Жюль и Джим» – сложный треугольник – муж сам предлагает жену закадычному приятелю, приехавшему в гости: «Джим, Катрин не желает оставаться со мной, я боюсь ее потерять, чтобы она навсегда ушла из моей жизни... Люби ее, женись на ней и разреши мне изредка видеть ее. И не думай, что я буду мешать вам...»

Супружеская неверность в библейские времена приравнивалась к тягчайшим преступлениям; в заповедях наравне с призывами не убивать и не красть сказано: «Не пожелай жены ближнего». А Джим без смущения отправляется в спальню лучшего друга. Все сцены у Ф. Трюффо целомудренны; его бесстрашное мужество в другом – в правдивом освещении сущности любви. Явление, именуемое «сексуальной революцией», возникло раньше 60-х годов, когда снимался «Жюль и Джим». Уже А. Шопенгауэр провозгласил примат влечения и воли перед рассудком. Позже З. Фрейд открыл огромную роль бессознательного в нашей душевной жизни. Ф. Трюффо продолжил исследования философа и психиатра с помощью кинематографа. Как все экзистенциалисты, он верит в свободу выбора. Тем не менее мужчины и женщины в его картинах распоряжаются предоставленной им свободой не на пользу себе.

«Жюль и Джим» – гимн мужской дружбе. Духовный союз молодых француза и немца выдержали все испытания: долгую разлуку, войну, в которой друзья оказались по разные стороны фронта, мужское соперничество. Но оба оказались жертвой женщины. В современном обществе во взаимоотношениях между полами главенствующее положение мужчины утрачено, – доказывается в фильмах Трюффо. Борьба за равноправие не разрушила традиционную мужественность, но свела на нет ее престиж.

Эрик Ромер во всех своих работах верен девизу «Новой волны»: «Кино – это правда 24 кадра в секунду». Правдивость по Ромеру – не цель, а средство пленить зрителя реальностью во всех ее проявлениях. Его картины напоминают, что «новая волна» – это не общность талантливых мастеров, а их исключительность. Нет смысла сравнивать Ромера, скажем, с Годаром или Трюффо, – только порознь они интересны и самодостаточны, их произведения уникальны.

Французский режиссер, киновед, филолог Эрик Ромер (настоящее имя и фамилия Жан Морис Шерер) родился 1 декабря 1920 года, но все еще продолжает работать!

Э. Ромер любит объединять свои работы в циклы. Первый из них – «Шесть поучительных историй». В него входит картина с необычным названием

«Колено Клер». Это иное кино, нежели то, к которому мы привыкли. Прежде всего отсутствует фабула в традиционном ее понимании: нет завязки, кульминации, развязки. Фильм выстроен по принципу дедрамматизации, это просто цепочка отдельных коротких эпизодов, дней одного месяца, даты которых четко обозначены: среда 1 июля, четверг 2-е и т.д. На экране по сути ничего не происходит, одни разговоры; режиссер постоянно предлагает ходы-ловушки.

Молодой человек, приехавший из Швеции, чтобы продать дом на морском побережье, узнает, что в него влюблена девочка-подросток. Однажды герой отправляется с ней на прогулку, нежно обнимает, целует. Французская «Лолита»? Ничего подобного: продолжения единственного свидания не последовало. У старшеклассницы есть приятель-сверстник, которого она и не думала менять на взрослого. Еще одна сюжетная ловушка: герой признает, что увлечен Клер, старшей сестрой девочки.

Судя по всему, молодой человек – опытный искуситель: заманивает девушку в свою моторку, прячется вместе с ней от дождя в укрытии на пустынном берегу. И переходит в атаку: рассказывает девушке, что видел ее возлюбленного в объятиях другой. Девушка плачет, мужчина в виде утешения гладит ее по голой коленке. Искушение одержало победу? Опять мимо: на другой день недоразумение с возлюбленным разъяснилось, а герой фильма всего-навсего удовлетворил вспыхнувшее в нем желание погладить колено Клер («оно такое острое, узкое, гладкое, хрупкое»).

Любителей экранной эротики разочарует и другой фильм из этой серии «Моя ночь у Мод» (1969), в которой молодой человек из-за гололеда на дорогах вынужден остаться до утра у незнакомой молодой женщины. Ромер не без иронии относится к публике, для которой слова «ночь», «постель», «спать» – эвфемизмы вполне определенных поступков. Ночь в гостях у незнакомки и разделенная с ней постель оказались абсолютно невинны: молодые люди почти все время проговорили о религии, о свободе выбора, о любви.

Фильмы Ромера интересно не только смотреть, но и слушать; их герои непрерывно говорят, размышляют вслух о себе и о жизни. «Показывать людей, которые не думают, стало модой», – заметил режиссер в одном из интервью. Художественный стиль Ромера характеризуют великолепно выписанные диалоги, дающие законченную социально-психологическую обрисовку персонажей, высокая изобразительная культура, импровизационный метод съемки в сочетании с точным воплощением замысла. Отличительная черта его творчества – умелый выбор исполнителей, объединяемых в великолепные ансамбли.

Так о чем обе картины? О сложном внутреннем мире молодых, об их нежных душах, которые вибрируют, чутко откликаясь на духовную красоту. О скрытых настроениях, неуловимых, еле намеченных чувствах, о тончайших взаимоотношениях – о всем том, намекать на что осмеливается поэзия, реже – театр, но почти никогда – кино.

В наших кинотеатрах шло несколько картин из другого цикла режиссера «Комедии и поговорки». В них изящно, иронично, с оттенком горечи решается популярная проблема женской эмансипации. Французы называют режиссера «этнологом номер один современного французского общества». С этим можно

согласится, посмотрев «Четыре приключения Ренет и Мирабль» или «Друга моей подруги». Это киноновеллы о нескольких днях из жизни разных девушек и юношей.

Жюль Верн утверждал, будто последний луч заходящего солнца, преломляясь, приобретает зеленый оттенок. Если его видят одновременно два человека, они могут прочесть душу друг друга. По мотивам рассказа великого фантаста Ромер снял фильм «Зеленый луч», героиня которого – одинокая женщина. В финале Дельфин вместе со случайно оказавшимся рядом молодым человеком наблюдает зеленый луч заходящего светила... Фильм завоевал «Гран-при» МКФ в Венеции. Престижных наград удостоены и ленты нового цикла режиссера «Зимняя сказка», «Летняя сказка».

В кино женщин режиссеров мало. Еще большая редкость – семья, в которой муж и жена посвятили себя этой профессии. Такие «звездные» пары были у нас: Ю. Солнцева и А. Довженко, Л. Шепитько и Э. Климов. Во Франции – А. Варда и Ж. Деми.

Аньес Варда родилась 30 мая 1928 года в Брюсселе. Училась в Сорбонне, в киноколледже, снимала фоторепортажи в Китае, Испании, Португалии. Заработанные деньги потратила на постановку своего первого фильма «Пуэнт Курт», в котором Ф. Нуаре согласился сниматься без гонорара. На съемках короткометражки «На побережье» Аньес познакомилась с начинающим режиссером **Жаком Деми**, в Шербуре родилась «киношная» семья. Лучший фильм о любви у Жака – «Шербурские зонтики», у Аньес – «Счастье».

У мужа и жены были противоположные творческие методы. Аньес недаром работала фоторепортером, ее, как и представителей «Новой волны», привлекала фотографическая природа кинематографа. Ее программная работа «Клео от 5 до 7» – на стыке документального и игрового кино. В ней показаны два часа из жизни певицы, взвинченной ожиданием результатов анализа: вдруг рак? Экранное время и действительное совпадают. Клео живет по минутам: от 5 до 5.05 – у гадалки, 5.05. – 5.10 – в кафе, затем в такси, дома, на репетиции и т.д.

Для Деми, напротив, кино – искусство от слова «искусственный», т.е. свободный полет фантазии, игра необычных форм. Он мечтал сравнить фильм с оперой или балетом. В знаменитых «Шербурских зонтиках» («Гран-при» МКФ в Канне) ему это удалось. Такого еще не было в кино: все персонажи не разговаривают, а поют. В «Девушках из Рошфора» персонажи не только поют, но и танцуют.

Жена-режиссер посвятила памяти мужа-коллеги фильм «Жако из Нанта». Варда разыскала ранние любительские ленты Деми и сняла кинопоэму о жизни ради кино. Экранная биография Жако начинается с того, что родители дарят ему конокамеру, он изготавливает куклы и снимает (в одиночку!) мультипликационный фильм. Последние работы А. Варда – «Без крова, вне закона» («Гран-при» МКФ в Венеции) о девушке-хиппи, «101 ночь» в честь 100-летия кинематографа. Сюжет последней ленты прост: состарившегося режиссера (М. Пикколи, посещают «звезды» (реальные – А. Делон, Х. Шигула и др.), которые когда-то у него снимались, вспоминают прославленных мастеров кино и кадры из их картин. Фильм – настоящий праздник для тех, кому интересна история кино.

После «Новой волны» во французском кино было немало ярких явлений. Так, в 70е годы открытием стало имя **Бертрана Тавернье**. Он родился в Лионе 25 апреля 1941 года, долго был кинокритиком, выпустил несколько книг о французском и американском кино, потом снимал короткометражки. Первый полнометражный фильм Тавернье «часовщик из Сен-Поля»(1974) отмечен стремлением навести мосты между молодыми бунтарями и старшим поколением. В следующем году выпустил исторический фильм «Пусть начнется праздник» о предвери французской революции в конце ХУШ века. В наших кинотеатрах демонстрировались его «Прямой репортаж о смерти» («Преступный репортаж», 1979), «Неделя отпуска» (1980) и другие ленты.

В1995 году фильм Тавернье «Приманка завоевала «Гран-при» «Золотой медведь» МКФ в Берлине. Эта леденящая криминальная драма продолжает столь любимую французами тему «маленьких преступников». Мечтающие о легких деньгах молодые люди используют свою подружку в качестве живой приманки для сытых «папиков», которых хладнокровно убивают. Камера здесь порой беспристрастно документальна, молодые герои достоверны и даже обаятельны, а в интервью Тавернье не раз клеймил старшее поколение, предавшее идеалы 60-х.

На одном из Каннских кинофестивалей приз за режиссуру получил фильм, противоположный «Приманке» и по содержанию, и по стилистике, - «Воскресенье за городом». Здесь нет ни одного из ряда вон выходящих событий, ни четких характеров, - все неуловимо, неопределенно, зыбко. Словно эскиз будущего произведения, в картине лишь намеки на сложность взаимоотношений героев, на глубину их чувств, на проблемы, которые им решить не под силу. Темы фильма принято именовать «вечными»: старость, воспоминания о дорогом человеке, неразделенная любовь. Не думайте, что это очень грустная лента, - печаль ее светла, в ней есть и тема праздника детства, и великой исцеляющей силы искусства. Тавернье считает эту работу «очень чеховским фильмом». В самом деле, в нем больше подтекста, чем внешнего действия; весь его неторопливый строй призывает нас остановиться, оглядеться, восхититься красотой жизни, задуматься на ее «вечными» проблемами. «Воскресенье за городом» – экранизация повести Пьера Боста «Мсье Ладмираль скоро умрет» о старом живописце, которого в его загородном поместье навещают детти и внуки. Главную роль сыграл 72-летний писатель и драматург Луи Дюкрё.

«Меня часто спрашивают, - говорит Тавернье, - почему я делаю столь разные фильмы. Очень просто – мне постоянно хочется исследовать новые области. Я не люблю один и тот же пейзаж». Что это так, нас убеждает картина «Около полуночи», которая воссоздает атмосферу 50-х годов и рассказывает о закате целой музыкальной эпохи. Речь идет о популярном в те годы стиле джазовой музыки – би-боп. «Я старался передать ощущение юности, связанное для меня с этой музыкой, вытесненной позже роком, - вспоминает режиссер. – Этот период трагически преломился в судьбе героя – талантливого саксофониста Лестера Янга. Тема фильма – последние мгновения жизни художника».

С именем Бертрана Тавернье не без оснований связывают возрождение реализма во французском кино.

Другому ныне очень популярному французскому режиссеру **Жан-Жаку Анно** довольно долго пришлось ждать удачи (12 лет он пробавлялся рекламными роликами на ТВ), зато она оказалась ошеломляющей. В 1977 году

за свой дебют – ленту «Черные и белые в цвете» удостоился «Оскара» за лучший иностранный фильм. На волне успеха последовали известная у нас картина о футболе «Удар головой» и экранизация романа Ж. Рони-старшего «Битва за огонь» (1981).

Что мы знаем о наших предках, живших каких-нибудь 80 тысяч лет назад? Анно пытается приподнять завесу, приглашая в своеобразный антропологический киномузей. На миролюбивых юламов нападают стаи волков, обезьян, в итоге племя остается без источника жизни, - без огня. На его поиски (добывать самостоятельно еще не умели) отправляются трое смельчаков. Э. Бёрджес (сочинивший роман «Заводной апельсин») был приглашен придумать «доисторический» язык, ученый Д. Морис – специальные жесты и движения тела; художник по костюмам стилизовал тогдашнее одеяние, за что получил «Оскара». При том, что фильм – не научно-популярное, а художественное произведение. Доказательство тому – премия «Сезар».

Анно воплотил в себе новый тип режиссера: посткинематографиста, иными словами, такого, который игнорирует предшественников и создает ни на что не похожие ленты. Такие, к примеру, как «Медведь» (1990) по повести Д.О. Кервуда «Гризли». Картина, что называется, «переживательная»; во Франции долго оставалась кассовым чемпионом. На фоне неприступных скал, бурной горной реки – рассказ о дружбе двух медведей, совсем крошечного и гиганта. Не одни лишь дети трут глаза, когда на зов о помощи медвежонка, которого вот-вот схватит пума, откликается его старший друг Гризли. Маленького играли 18 медвежат, старшего – трое; один из них оказался настолько смышленным, что по словам постановщика, «через месяц было ощущение, что он прочел сценарий». Род человеческий представлен молодым и старым охотниками. Ни тот, ни другой не решались убить Гризли. Фильм-притча намекает, что не худо бы всем двуногим быть помилосерднее.

«Любовник» (1993) – еще одна экранизация, на этот раз автобиографического романа Маргарет Дюрас («Иностранная литература», 1990, №6). Индокитай 30-х годов, обедневшая семья выходцев из Франции. Отца нет, дочь-гимназистка однажды встречает тридцатилетнего красавца-китайца. Дальнейшее – история соблазнения и довольно откровенные сцены на холостяцкой квартире молодого человека. Подробнейшему анализу трепетных переживаний чувств и настроений девочки-подростка Анно отдается с той же добросовестностью исследователя, что и в картинах из жизни мишек и доисторических людей.

Еще две экзотические ленты, окончательно утвердившие Анно в звании одного из ведущих режиссеров Франции, - «Имя розы» (1986) и «Семь лет в Тибете» (1997). Сюжет первого пересказывать нет смысла, достаточно открыть журнал «Иностранная литература», 1988, №8-10. Картиной «Семь лет в Тибете» режиссер продемонстрировал способность внедряться в глобальные темы, в которых еще вчера был дилетантом, и ставить уникальные зрелища. Фильм про известного довоенного альпиниста Генриха Жаррера (Бред Питт), который отправился покорять вершины не в то место и не в то время. Он был немцем, попал в британский лагерь для пленных, бежал, случайно стал репетитором юного Далай-ламы, пережил китайское вторжение, уничтожение монастырей. (Кстати, в роли мещанки-жены героя мелькает Ингеборга Дапкунайте.)

«От Франции зависит судьба мирового кино, « – заявил Анно, побывав в России. И добавил: «Как зритель, я восхищаюсь всем, что отличается от уже виденного, - надо же открывать новые горизонты».

Из наиболее интересных представителей «культового» молодежного кино Франции следует отметить трех режиссеров, которых иногда именуют ВВС (по первым латинским буквам фамилий: Бессон – Бенекс – Каракс). Все трое тяготеют к эстетике видеоклипа, обожают жанр детектива, любят цитировать старших коллег из «Новой волны». Во времена вседозволенности ВВС превозносили романтическую любовь.

Самым загадочным из тройки остается **Лео Каракас**. Шестнадцать лет назад режиссер, которому тогда было 23 года, представлял на Каннском фестивале (в программе «Неделя критики») свой первый фильм «Парень встретил девушку». Когда в 1984 году Каракаса спрашивали о его скромной персоне, он ответил, что является ребенком кино. Уверял, будто в детстве замкнулся в молчании, хотел лишиться себя жизни, и только кино спасло его. Цитировал Годара, Виго и других великих кинематографистов. Его сочли взрослым ребенком. Два года спустя он поразил зрелостью таланта в «Дурной крови» – мастерским упражнением в криминальном жанре. В главных ролях выступили Дени Лаван и Жюльетт Бинош. Тогда же родилась легенда Каракса-режиссера, способного сочетать заокеанскую динамичность с европейской духовностью и оригинальностью языка.

В 1988 году он начал работать на «Любовниками с Нового моста». В Монпелье специально выстроили копию Нового моста, где разворачивается история любви находящихся «на дне» уличного факира Алекса (Лаван) и начинающей художницы Мишель (Бишон). Алекс – наркоман, приходящий в себя после аварии, Мишель добровольно покинула родительский дом и быстро теряет зрение. Возникший роман – их единственное спасение. Когда фильм увидел свет, его сочли красивым, но малосодержательным.

В 1999 году в конкурсе МКФ в Канне был показан новый фильм Каракса «Пола Х», который многих разочаровал. Картина принципиально отличается от предыдущих лент Каракса тем, что в основу положено литературное произведение. Режиссер уверял, будто роман Мелвилля «Пьер или двусмысленности» является его настольной книгой с 19 лет. Герой фильма Пьер (Гийом Депардьё) и молодой писатель живет в роскошном замке с матерью (Катрин Денев) и готовится к савдье с подругой детства Люси (Дельфин Шуййо). Однажды Пьер встречает ночью странную женщину (Катерина Голубева, литовская актриса русского происхождения), которая, как он подозревает, его незаконнорожденная сестра... По словам французского критика Ж.-П. Лавуана, «несмотря на неоспоримое мастерство, фильм стал уроком унижения для Каракса, который, подобно герою, неспособен избавиться от юношеских комплексов, ослепляющих и парализующих его. Каракс признается в своем неумении увидеть и показать жизнь такой, какая она есть.»

О **Жан-Жаке Бенексе**, которому далеко за сорок, говорят как о новом Лелюше, лишенном легкости последнего. Его мелодрама «Дива» о дружбе эстрадной звезды и молодого человека побывала на наших экранах. В картине «Луна в канаве» (1983) рассказана история докера (Жерар Депардьё), охваченного желанием найти насильника и убийцу. В культовом молодежном

фильме «37,2 градуса по утрам» (1986) режиссер открыл ныне очень популярную актерскую пару Жан-Юг Англад – Беатрис Даль. Эту ленту, совместившую возвышенный романтизм с откровенностью сексуальных сцен, можно считать предтечей «Трейнспоттинга» Д. Бойла. Фильм Бенекса «Розалина и львы» (1989) продемонстрировал умение взглянуть на искусство цирка изнутри, подобраться к личной жизни артистов очень близко.

Люк Бессон отличается от двух коллег тем, что внешнее действие интересовало его больше, нежели внутренний мир героев. Режиссер всегда тяготел к Голливуду, обожал жанры, популярные у американцев. Работы Бессона опережали в кассовом успехе и картины Бенекса, смелого в изображении откровенных сцен, и тем более картины рафинированного Каракса. Бессон – поклонник яркого, броского изображения, напряженной фабулы, оглушительных эффектов. Свой индивидуальный стиль нашел в картине «Подземка» (1985), снятой в рок-ритме, на едином дыхании. «Подземка» – сплошное движение; действие начинается в быстро мчащейся машине, перебрасывается в парижское метро. Герой фильма Фред (Кристофер Ламбер) похищает деловые бумаги и скрывается от преследователей в подземке. Вокруг него и его возлюбленной раскатывают на роликах странные персонажи: воры, музыканты. В фильме много отличной музыки в стиле джаз-рок и фьюжн.

Еще более криминальную окраску имел сюжет фильма «Никита» (1990). Наркоманку Никиту за убийство полицейского приговаривают к пожизненному заключению и предлагают: либо сидеть, либо пройти специальную подготовку и стать агентом-убийцей... «Леон» (1994) – откровенный боевик о профессиональном убийце и его юной подруге. Замысел «Пятого элемента» возник у Бессона, когда он был еще школьником. Режиссер хотел снять эту фантастическую картину сразу после «Голубой бездны» (1988), но средства на самый дорогой в истории европейского кино фильм нашлись много позже.

Фантастика – один из жанров-фаворитов, ибо человечеству не терпится узнать, что с ним станет. Бессон сделал основную ставку на компьютерные трюки. События происходят в XXIII веке, когда вражеские силы во главе со злодеем, напоминающим Гитлера в панковском стиле, пытаются погубить планету. Спасти Землю предстоит загадочному пятому элементу, который символизирует любовь. Исторический блокбастер «Жанна д'Арк» (1999) – явная неудача. Но Бессон не отчаивается: «Вместе с Бенексом и Анно мы десять лет пытались доказать всему миру, что французы тоже способны делать кассовые фильмы! Теперь, наконец, что-то начало сдвигаться». Бессона нарекли «французским Спилбергом». Справедливо, но комплимент ли это для автора «Подземки»?

В последние годы на небосклоне французского кино возшло несколько новых звезд, самая яркая из них – Бруно Дюмон. Ему 43 года, родился и вырос в обеспеченной буржуазной семье в Байоле, городе, где происходит действие двух его фильмов. После гимназии попытался поступить в парижскую киношколу, но его не приняли. На философском факультете университета изучал историю религий, потом работал учителем, снимал производственные и рекламные фильмы. Его дебют – короткометражка «Париж-Париж». В 1997 году на МКФ в Канне в программе «Кино Франции» был представлен его первый игровой фильм «Жизнь Иисуса».

Никакого отношения к религиозной тематике картина не имеет. На пресс-конференции Дюмон сообщил, что это название отражает его восхищение и одержимость образом Христа в искусстве и что он посвящает свою работу «молодым людям, которым наплевать на Христа». Герой фильма молодой безработный парень Фредди к концу картины становится расистом и убивает араба, приревновав того к своей подружке. Все роли играли непрофессионалы. «Мне нужна была их правда», - объяснял Дюмон. Гиперреализм картины производит впечатление, что перед нами хроника.

Через два года Дюмон был удостоен «Гран-при» Жюри МКФ в Канне за фильм «Человечность». Действие вновь разворачивается в Байоле. Полицейский по имени Фараон Де Винтер влюблен в 18-летнюю Домино и становится ее другом, но не возлюбленным, т.к. та любит школьного шофера Жозефа. А потом в городе происходит страшное, садистское убийство 11-летней девочки... Все роли вновь исполняли актеры-непрофессионалы, причем их персонажи подолгу молчат. «Мне хотелось, чтобы время проходило на экране, как в жизни, и чтобы у зрителя возникало желание какого-либо события – пусть даже ужасного – лишь бы развеять скуку», - говорил режиссер. На вопрос о цели фильма отвечал: «Человечность. Альтруизм. Доброта».

Бенекс, Бессон, Каракс стартовали мифологизаторами городской реальности конца XX столетия. Они показали скучающие, но взрывчатые пригороды, подземные переходы метро, где пахнет гашишем, опустошенные очередной волной НТР фабричные помещения. Их герои – потерявшиеся в Париже провинциалы, задыхающиеся от несбывшихся желаний девицы, воры, бродяги, торговцы травкой, незаконные эмигранты-наркоманы. Но позже режиссеров настигла самая распространенная болезнь кино – коммерциализация; приметы гипернатурализма в их фильмах стали тесниться голливудскими штампами. Не они первые и не они последние стали жертвами сражения правды и утешительного вымысла.

Дюмон продолжил типичную для кино Франции эстафету гиперреализма. Его почерк запоминается с первого кадра. Его манера наблюдать за миром характеризуется томительными паузами, протяжными панорамами, долгими крупными планами персонажей, что создает душную, непроницаемую атмосферу провинциального быта с его непреодолимой одномерностью. Личность даже в такой казалось бы свободно стране, как Франция, не способна выбраться за пределы обозначенных ей извне ориентиров, - таков печальный смысл творчества Бруно Дюмона.

9. КИНО ГЕРМАНИИ.

Лидер «нового немецкого кино» **Райнер Вернер Фасбиндер** – самая загадочная личность в истории кино. Откуда такая разносторонняя одаренность и фантастическая продуктивность? Как ему удавалось жить и трудиться в таком бешеном ритме, не щадя ни себя, ни свою команду?

У Владимира Высоцкого есть строчка: «Меня при цифре тридцать семь бросает в дрожь». Такой срок отмерила судьба Пушкину, Байрону, Маяковскому. Фасбиндер тоже погиб на тридцать седьмом году жизни. А сделать успел столько, сколько другому не хватило бы два полных века. За

пятнадцать лет поставил сорок два фильма (во многих выступал еще и сценаристом, оператором, монтажером, исполнителем ролей) и восемнадцать театральных спектаклей, написал двенадцать пьес. А еще работы для радио и ТВ.

Он родился в семье доктора медицины. Когда Райнеру исполнилось пять лет, отец оставил больную туберкулезом мать, которая почти не обращала внимания на сына. Кино было единственной отрадой его детства, - вторую половину дня он проводил в кинотеатрах. Перед экзаменом на аттестат зрелости бросил учебу и стал разнорабочим. Когда решил поступать в театральную студию, все, кто его знал, удивились: неуклюжий толстый юноша – и вдруг в актеры? Райнер умел добиваться своего, - он был принят. Одновременно начал выступать в мюнхенской группе «Экшн-театр» (Театр действия) как актер и режиссер. В 19 лет организовал собственную группу «Антитеатр», позже был директором франкфуртского театра.

В 1968 году состоялась премьера спектакля по его пьесе «Катцельмахер» (позже Фасбиндер снял по ней один из своих первых фильмов). На подмостках сцены ставил спектакли по пьесам Гете, Софокла, Гольдони, Бюхнера, Стриндберга, Чехова. Фасбиндер показал, на что способен гениальный художник, пользующийся никем и ничем не ограниченной свободой.

Выделить какую-либо одну работу Фасбиндера в кино трудно; они все равны по важности поднимаемых проблем и одновременно все разные. Фасбиндер непредсказуем; всякий раз кажется, что смотришь фильм нового, неизвестного автора. Его ленты автономны, а из всех вместе складывается мозаичная картина его многострадальной родины. Это гигантская сага о Германии с конца XIX и до восьмидесятых годов XX столетия. Почти все фильмы Фасбиндера – монодрамы, кинорассказы о единственной судьбе. «Ад – это другие», - заявил Сартр. Фасбиндер скрупулезно исследовал этот «ад»; его интересовали взаимоотношения соотечественников с эпохой, с социумом, с самыми близкими людьми. Чего стоят одни лишь названия: «Любовь холоднее смерти», «Боги чумы», «Почему рехнулся господин Р?», «Горькие слезы Петры фон Кант», «Я хочу только, чтобы меня любили», «Страх съедает душу», «Кулачное право свободы», «Страх перед страхом», «Отчаяние», «Путешествие в свет» (по Набокову). Фасбиндеру удалось самое трудное: совместить две правды – лучшую, индивидуальную (героев фильмов) и общую (всего государства).

Режиссера привлекают бесчисленные варианты судьбы человека XX века. Что может случиться с женщиной? Не дождется мужа с войны, найдет ему замену, а суженый вдруг объявится («Замужество Марии Браун»); от одиночества увлечется себе подобной («Горькие слезы Петры фон Кант»); на склоне лет сойдется с молодым эмигрантом («Страх съедает душу»). Покорится мужу-садисту («Марта») или попытается освободиться от тирании старого супруга, полюбив юного офицера («Эффи Брист»). Женщина способна завоевать место под солнцем с помощью состоятельных мужчин («Лола») или с помощью сентиментального шлягера, полюбившегося миллионам фронтовиков («Лили Марлен»)0, но может и порушить удачную карьеру кинозвезды, пристрастившись к наркотикам («Госка Вероники Фосс» «Гран-при» МКФ в Берлине).

Удары судьбы сильному полу ярче всего проследил Фасбиндер в телеэпопее по роману А. Деблина. «Моя жизнь пошла бы совсем по-другому, - признавался режиссер, - если бы "«Берлин. Александрплац"» не вошел бы в мою душу и тело. Впервые я взял этот роман в руки в пятнадцать лет. И потом, когда начал работать в кино, вкладывал в свои картины много цитат из Деблина"»

Фильмы Фасбиндера - именно кино, а не зафиксированный на пленку театр; каждым кадром можно любоваться, настолько он красив и уникален. Режиссер владел эстетикой стороннего наблюдателя и пылким языком чувствительной мелодрамы. Умел естественно ввести в ткань фильма почти раздражающую наивность своих персонажей и агрессивно нападать, когда это требовалось. К примеру, первым откликнулся в «Третьем поколении» на столь актуальную проблему политического терроризма.

Иступленная, не знающая пауз и передышек деятельность требовала разрядки. Он стал злоупотреблять наркотиками; расплата наступила много раньше, чем он предполагал.

Фасбиндера называли эксгибиционистом кино, что можно понимать буквально, вспомнив ленты «Кулачное право свободы», «Германия осенью» где прославленный мастер не стеснялся расхаживать перед камерой в чем мать родила, обниматься с юными красавицами, вкалывать наркотики. Но скорее всего имелась в виду способность режиссера обнажать потаенные страхи соотечественников, быть летописцем ФРГ. Фасбиндер неслучайно играл в своих фильмах гомосексуалистов («Любовь холоднее смерти», «Кулачное право свободы» и др.). В последнем фильме «Керель», вышедшем на экраны в 1982 году уже после гибели режиссера, в открытую рассказывалось о жизни «голубых». Фасбиндер экспериментировал на себе, а результаты опытов переносил на экран. В этом можно видеть и безрассудство, и смелость художника.

Фасбиндер мечтал об авторском кино в полном смысле слова, - когда произведение создается единственным художником и все показанное на экране пропущено через его сердце.

Фолькер Шлёрдорф прославился экранизацией произведений Г. Бёлля, Г. Грасса, М. Пруста, Р. Музиля, М. Фриша и других писателей. «Для германских кинематографистов есть только один рецепт, с помощью которого можно завоевать публику, - это хорошее качество создаваемых фильмов. В культуре – сила Европы, она служит нам последним оплотом», - считает Шлёрдорф Картина «Поруганная честь Катарины Блюм» (по повести Г. Бёлля) шла в наших кинотеатрах. «Убийство случайное и убийство преднамеренное», «Мгновенную вспышку», «Любовь Свана» по роману М. Пруста можно было увидеть на неделях немецкого кино в Москве.

В первых самостоятельных постановках Шлёрдорфа ощутимо влияние «Новой волны», особенно Ж.-П. Годара. Шлёрдорф для старта взял автобиографический роман Р. Музиля «Душевные смуты воспитанника Терлеса» («иностранный литература», 1992, №4). Двадцатилетний австрийский писатель в 1906 году поведал о тяжелых годах, проведенных в закрытом военном училище (наподобие кадетского корпуса). Книга – монолог подростка, впервые сталкивающегося со сложными жизненными проблемами. Далеко не каждый взрослый задумывается над вопросами, над которыми ломает голову

Терлес: мнимые числа, бесконечность, наслаждение от наблюдения за жестокостью других людей. В строгой черно-белой ленте «Молодой Терлес» режиссеру удалось передать тончайшие переливы душевной жизни в переходном возрасте.

Звездный час Шлэндорфа – «Жестяной барабан», удостоенный «Гран-при» МКФ в Канне (вместе с лентой Ф. Копполы «Апокалипсис сегодня») и «Оскара» за лучший иностранный фильм. Это экранизация философско-политического романа Нобелевского лауреата Г. Грасса. В центре картины – история фашизма, жизнь германии между двумя войнами. Судьба личности в эпоху тоталитаризма подана в форме притчи. Г. Грасс придумал потрясающий образ трехлетнего мальчика Оскара, который в 1927 году, когда только-только поднимал голову фашизм, решил больше не расти, чтобы никогда не стать взрослым. Лишь после краха нацизма, когда Оскару исполнился двадцать один год, он изменил свое решение. Режиссер для этой труднейшей роли нашел гениального Давида Беннета, двенадцатилетнего сына актера. Кстати, у Шлэндорфа всегда безукоризненно точен выбор исполнителей; у него снимались Х. Шигулла, Р.В. Фасбиндер, Д. Ольбрыхский, Е. Сколимовский, Д. Айрос, А. Делон, Ф. Ардан и др. В нескольких фильмах играла жена **Маргерета фон Тротта**, ставшая впоследствии режиссером («Сестры», «Свинцовые времена», «Чистое безумие», «Роза Люксембург» и др.).

В 1992 году Жюли Дельпи сыгравшая в «Путешественнике» Шлэндорфа дочь героя, получила «Феликс» (европейский «Оскар») за лучшую женскую роль. Фильм – экранизация романа М. Фриша «Хомо Фабер». Повествование ведется от имени пятидесятилетнего инженера, разъезжающего по свету по поручениям ЮНЕСКО. «Я привык ездить один, - признается герой. – Я живу работой, как всякий настоящий мужчина. Не хочу ничего другого и почитаю за счастье жить одному; по моему убеждению это единственная сносная форма жизни для мужчины. Просыпаться одному и не быть вынужденным разговаривать – для меня наслаждение. Где найти женщину, способную это понять?».

Шлэндорф при переносе сюжета на экран избежал соблазна отрицательной оценки холостяка-эгоцентрика. Режиссер, пригласив на главную роль Сэма Шепарда, предоставил нам возможность самим делать выводы. Роман изобилует из ряда вон выходящими коллизиями; случайный попутчик оказывается братом лучшего друга, а девушка, в которую влюбляется Фарбер, - его дочь, о существовании которой он и не догадывался. В фильме мелодраматические эффекты приглушены, на первый план вышла проблема интеллигенции за свои поступки.

От новых работ Шлэндорфа порой нет полного удовлетворения. Так, в его экранизации романа Д.Х. Чейза «Полметто» (США, 1998) ощутимее становится разрыв между возможностями одареннейшего мастера и его результатами. Он начинал как один из мятежников, решивших противостоять засилью Голливуда и коммерческой отечественной кинопродукции. Сейчас он надежно укрыт за литературными первоисточниками, которые хороши сами по себе. Кого только нет в его богатейшей коллекции авторов повестей, пьес, рассказов: Генрих фон Клейст, Бертольд Брехт, Генри Джеймс, Маргерит Юрсенар, Артур Миллер. Такой мощный реестр дал повод критикам писать о Шлэндорфе как о

коллекционере-безумце с тонким вкусом, который безнадежно увяз в самом процессе коллекционирования.

Шлёрдорф остался антифашистом, это бесспорно. Подтверждение тому – его недавний «Огр» - экранизация романа М. Турнье о трагической судьбе подростков гитлерюгенда в замке Кальтенборн в последние годы Третьего рейха.

Вернера Херцога называют «Трагиком и Мистиком» нового ненецкого кино. Подчеркивают его одержимость экзистенциальной исключительностью персонажей и экстремальными жизненными ситуациями. Режиссер сказал, что «хотел бы найти такие изображения, которые еще никто не видел». И это ему удалось.

Вернер Херцог (подлинное имя – Вернер Стипетич) родился 5 сентября 1942 года в Мюнхене и рос на крестьянском дворе в Верхней Баварии. Рано увлекся кинематографом: первый сценарий написал в 15 лет, первую попытку снять фильм предпринял в 17 лет. С 1966 года работал на ТВ, снимал документальные ленты.

В первом игровом фильме «Знаки жизни» (1967) перенес фабулу рассказа XIX века А. Фон Арнимо в Грецию времен второй мировой войны. Дебют принес ему на МКФ в Берлине «Серебряного медведя». Среди многочисленных премий Херцога можно выделить Специальный приз жюри МКФ в Канне в 1975 году за фильм «Каждый за себя, и Бог против всех» и приз та же в 1982 году за лучшую режиссуру за «Фицкарральдо». Большинство картин Херцог снимает за пределами Германии: в Алжире и Уганде («Фата Моргана»), в Мексике и на Канарских островах («И карлики начинали с малого»), в Перу («Агирре, гнев божий»), на Гваделупе («Ла Суфриер»), в Ирландии («Стеклянное сердце»), в Нидерландах и Чехословакии («Носферату – призрак ночи»), в Австралии («Там, где мечтают зеленые муравьи»), в Никарагуа («Баллада о маленьком солдате»), в Гане, Колумбии и Бразилии («Зеленая кобра»), в Аргентине («Крик из камня»). Он снимал также в Австрии, США, Франции, Индии, Центральной Африканской республике, в Сибири.

На родине Херцог поставил один из лучших своих фильмов «Каждый за себя, и Бог против всех», в котором показал расплату нашего сознания за блага цивилизации, за жизнь под опекой государства. На экране предстал индивид, абсолютно свободный от давления социума, здравого смысла, догм права, морали и обычаев, эдакий символ человечности в ее первоизданном виде. А общество выглядит как совершенный механизм для подавления личности.

В основе картины исторический факт, реальная (но загадочная) личность. 26 мая 1828 года жители Нюрнберга увидели на площади странно одетого, немытого и нечесаного юношу. Найденный с трудом произносил несколько слов. Таинственный незнакомец все семнадцать лет своей жизни просидел в темнице. До сих пор никто не знает, кем был Каспар Хаузер – сыном племянницы Наполеона или принцем Баденским, насильственно удаленным от притязаний на наследство? Или просто похищенным и брошенным ребенком? Главное, что, подобно Маугли, на старте человек оказался недостижимым для общества; в итоге в 17 лет – «чистая доска». Рисуй любые узоры.

Потом чиновники, полицейские, врач подвергнут Каспара испытаниям и убедятся, что его рассудок девственно чист, навыки контактов с окружающими

отсутствуют. Начнется длительный процесс обучения самым элементарным приемам. Основная часть фильма – очеловечивание Каспара. Он учится рассуждать, излагать свои мысли на бумаге, играть на фортепиано. Впрочем «учится» – неточное слово, ибо он никому не подражает. Фильм прослеживает уникальный переход психики из нулевого состояния к тому, что именуется «Гомо сапиенс». Нам дано наблюдать материализацию скрытых от постороннего взгляда процессов познания, чувствования. Поведение Каспара, формирующиеся убеждения, своеобразная логика настолько не совпадают с господствующими нормативами, что отчуждают его от мира, от людей. Жители города не могут смириться, что в их среде – изгой, аутсайдер. Однажды неизвестный жестоко избивает Каспара. Во время второго нападения он получает смертельный удар ножом в живот.

Фильм-иносказание. К истории души, впервые открывающей для себя мир, универсальной отмычки нет. Каждому предоставляется возможность расшифровывать увиденное на свой страх и риск. Философичностью и недосказанностью лента современна; не счесть примеров нетерпимости сегодня. Не пряча от зрителей всё затрапезное, отталкивающее, ужасное, автор, тем не менее, смог передать очарование жизни, увиденное глазами существа, дебютирующего в этом мире.

Однажды собрали вместе виднейших деятелей современного немецкого кино. Это произошло в одном из мюнхенских кинотеатров в канун 100-летия кино. Ф. Шлэндорф, В. Херог, М. Фон Тротта, **А. Клюге**, («Артисты под куполом цирка: безнадежность»), другие режиссеры говорили о благотворном влиянии на них немецкого экспрессионизма 20-х годов, о печальной судьбе кино в годы Третьего рейха. **Лени Рифеншталь**, которой сейчас 98(!) лет, сетовала на несправедливые гонения после войны за фильм «Триумф воли» и «Олимпия», делилась планами новой кино экспедиции в Африку. (Документальный фильм «Ночь режиссеров»). Немецкие режиссеры, которым предстоит работать в ХХI веке, встретились в 2000 году на МКФ в Берлине на международном форуме молодого кино, на котором демонстрировались фильмы 90-х из Германии, Австрии, Швейцарии («Кто боится волк» Людвиг Бергера, «Господин Цвилинг и госпожа Цуккерман» Фолкера Кеппа и др.).

10. КИНО ВЕЛИКОБРИТАНИИ.

Творчество **Питера Гринуэя**, как любого авангардиста, - особый мир; требуются время и усилия, чтобы в него войти. Сначала вас ждут «падения», «ушибы» и даже злость, что ничегошеньки не понимаете. Не отчаивайтесь, рано или поздно вы почувствуете красоту и уникальность гринуэевского кино зрелища.

П. Гринуэй родился в 1942 году. Отец – орнитолог, и сыну близок мир природы. Работу в кино начал со съемки шестнадцатимиллиметровых лент и десять лет исследовал возможности бессюжетного фильма. Режиссер признается: его числовые и буквенные игры, интеллектуальные экранные ребусы – попытка объяснить хаотичный мир определенными закономерностями. На глазах у зрителя возникает некий альтернативный или параллельный мир, где царят своя логика, свои законы.

Интеллектуальные игры Гринуэя чаще всего начинается какой-нибудь бытовой импульс, увлекающая зрителя к философским раздумьям. В качестве иллюстрации можно привести фильм «Милый телефон» (1976), на создание которого режиссера вдохновили вечно капризничающие телефонные аппараты. Визуальный ряд состоит из снятых на фоне городского и сельского пейзажей автоматов и почти неразборчивых рукописных текстов. Рафинированная звуковая партитура (обрывки телефонных переговоров, чтение писем, восклицания, обращения и т.д.) перемежается информацией о жизни человека. В сюжете о красных телефонных будках, свободных от функциональности, легко угадываются раздумья о сложности общения.

Гринуэй мечтал: «Я хочу насладиться фильмом, который не катил бы по наезженной колее повествования, ибо кино – слишком богатое возможностями средств коммуникации, чтобы полностью предоставлять его в распоряжение рассказчика историй». Простейшая формула кино авангарда – конец словесного засилья, равноправие всех слагаемых фильма. Гринуэй снимает картины, где активную драматургическую роль играют не только речь, но и свет, цвет, изображение пейзажей и неподвижных предметов, музыка, шумы. В трагикомедии «Отсчет утопленников» (1988) автор иронизировал по поводу феминистского движения. Три женщины (мать, дочь, племянница) с одним и тем же именем Сисси Колпиттс последовательно топят своих мужей.

Фильм снят так, что мы не можем всерьез воспринимать ужасные поступки трех дам (а под занавес они утопили и покрывавшего их доктора). Происходящее на экране – какая-то интеллектуальная игра, «черный юмор». Вспоминаются сюрреализм, абсурдизм и прочие «измы» в живописи. В фильме бесконечная череда цветов, плодов, бабочек, улиток. Еще мы видим звезды, которые считает девочка, спрашивающая друга-мальчика, обрезан ли тот. Все поступки и речи сопровождает тягучая, обволакивающая тебя музыка, стилизованная под мотивы восемнадцатого века. Фильм, пародирующий всевозможные табу благонравного общества, был удостоен премии на МКФ в Канне.

«Наколотые на острие бабочки» – так называется фильм Гринуэя, в которых барахтается и пробивает себе путь повествование, плененное пристрастием автора к различным моделям отражения мира – в числах, буквах, отвлеченных картинках. Герои Гринуэя – поборники определенных закономерностей, всегда становятся их жертвами. К примеру, в картине «Контракт рисовальщика» (1982) детализированный рисунок выносит его исполнителю смертный приговор. В картине «Зет и два нуля» (1985) замыслы зоолога нарушает его последний эксперимент. Судьба Креклайта в «Животе архитектора» (1987) начинает клониться к закату после того, как он задумал строительство мемориала.

В молодые годы Гринуэй учился в художественном колледже, выступал с искусствоведческими очерками. Режиссер создает в своих фильмах многовариантные образы, насыщает их информацией различных уровней. За это его обвиняют в элитарности. По словам Гринуэя, его фильмы не претендуют на то, чтобы служить окном в окружающий мир: «Мои фильмы – это просто фильмы, как живописная картина – это просто картина, и ничего более».

Без юмора творчество Гринуэя могло бы показаться слишком высоколобым. Юмор кроется в той крайней серьезности, с какой в его загадочных кино рассказах нанизываются друг на друга всевозможные алогизмы. Фильм «Повар, Вор, его Жена и ее Любовник» (1989) – словно эстетизированная проверка, где тот предел, за которым наступает пресыщение ужасным. Гринуэй довел свою программу до абсолюта в фильме «Книги Просперо» (1991), которого с шекспировским «Бурей», обозначенной в титрах, роднят только имена героев. Это отнюдь не драма в привычном смысле, а скорее балет или водная феерия. Лента «Дитя Макона» (1993), как обычно, напичкана пародийным, провокационным юмором. «Интимный дневник» (1996) с помощью японской каллиграфии утверждает, будто текст – это тело, а тело – не более чем текст (обнаженный актер Иван Макгрегор предстает в иероглифах с ног до головы).

Творчество **Кена Рассела** – сплошная загадка, ребус. «Литературная газета» однажды назвала его фаворитом ретроспектив 17-го Московского МКФ, оговорившись, что он снимает «Плохие крайне талантливые фильмы». На предыдущем Московском МКФ его «Радуга» представляла Великобританию в конкурсе, и пресса утверждала: «Бунтарь Рассел забыл о проказах». Почему английский режиссер назван бунтарем и что это за проказы?

К. Рассел родился 3 июля 1927 года. Работал на ТВ. В кино дебютировал комедией «На французский манер» (1966), затем снял «Мозг за миллиард долларов» (1967) и «Влюбленных женщин» (по одноименному роману Д.Г. Лоуренса, 1969) гимн свободе прекрасного пола. Явление, неуклюже названное «сексуальной революцией», – следствие раскрепощения женщин. Смешно говорить о требованиях свободы в этой области для мужчин, – она у них и так была всегда. Л. Толстой одним из первых подметил неравенство: не Вронский бросился под поезд из-за любви, а Анна; и дело не в том, что она более тонкая и ранимая натура. Ему прощалось и разрешалось всё, ей – ничего.

«Влюбленные женщины» – долгий и сложный путь сестер Гудрун и Урсулы к независимости от пут общественных предрассудков. Спустя два десятилетия в «Радуге» Рассел вернулся к отрочеству и юности Урсулы, рассказал о ее первой любви. На склоне лет Рассел экранизировал самый знаменитый и наиболее эпатажный роман Лоуренса «Любовник леди Чаттерлей».

Второй основной мотив английского режиссера – попытка проникнуть в секреты творчества. Еще в начале 60-х годов он прославился телесериалами о Прокофьеве, Бартоке, Дебюсси, Делиусе, Рихарде Штраусе. В 70-е и 80-е годы Рассел снимал нашумевшие на весь мир ленты о композиторах, живописцах, актерах. Критика писала о скандальных биографических фантазиях «Любители музыки» (О Чайковском), «Дикий мессия», «Малер», «Валентино» как о «безумных, экстравагантных» фильмах.

Все, кто впервые знакомится с творчеством английского режиссера, испытывают буквально шок. Скажем, настроились смотреть кино биографию звезды «Великого немого» Валентино: жил-был скромный эмигрант из Италии, подрабатывал официантом, платным танцором в ночных клубах, потом попал в Голливуд, начал сниматься. В тридцать один год, в зените славы вдруг этот мир покинул. Все эти факты из жизни Валентино в фильме есть, но вместо

последовательного рассказа о них – череда умопомрачительных хепенингов, гэгов, шуточек, розыгрышей. Плюс немислимые костюмы, «живые картины» с обнаженными телами, фейерверк красок.

К примеру, бокс. Внешне – все как положено: гигантский зал, обтянутый канатами, помост, на котором прыгает полуголый Валентино. Но почему почтенная публика не сидит на своих местах, а вальсирует вокруг помоста? Кавалеры – в смокингах, дамы – в вечерних туалетах. Появляется противник в окружении женщин в ярко-алых хитонах. Это его «секундантши». Боксер в гражданской одежде приступает к бою. Соперники колошматят друг друга, потом победивший Валентино танцует с нокаутированным соперником, а зрители исполняют страстное танго... Что сие значит? Очень просто: Рассел ниспровергает, ставит с ног на голову привычные идеалы буржуазной культуры. Вы создали из скромного паренька кумира, рокового соблазнителя? Рассел, пригласив на роль Валентино гениального Рудольфа Нуриева, показывает истинную сущность идолопоклонства...

Безудержное, не ограниченное никакими рамками буйство фантазии в «Листомании» можно считать удачей, если помнить, что режиссер-авангардист не ставил целью поведать биографию великого пианиста и композитора в хронологической последовательности. Он искал зрелищные эквиваленты музыки, делился своими личностными образами и ассоциациями. Симфонические поэмы, сонаты, рапсодии Ференца Листа аранжированы так, что звучат как современный мюзикл (недаром в том же 1975 году режиссер поставил рок-оперу «Гомми»). Конкретные факты (поездка в Россию, трудности взаимоотношений с дочерью, знакомство с Вагнером) поданы весьма субъективно. «Листомания» – россыпи причудливых мечтаний, сновидений, приключений, которых, скорее всего на самом деле не было. Рассел перебрасывает мостик между молодежной субкультурой и классической музыкой.

Кино мир Рассела порой эзотеричен, предназначен для посвященных. Его произведения рассчитаны на сотворчество компетентного зрителя. К примеру, что мы знаем об эпохе английского романтизма? При имени Шелли еще вспомним, что был такой поэт. Но расселовская «Готика», пронизанная ужасом, таинством и мистикой, обязана своим появлением не поэту, а его жене Мэри Шелли, чья первая повесть «Франкенштейн», сочиненная той в девятнадцать лет, стала национальной классикой и родоначальницей популярнейшего жанра «хоррора» – фильмов и книг ужасов. Рассел не проделывает работу за Шелли, не показывает, как рождался «Франкенштейн». Он пытается воссоздать жизненный «хаос», который лег в основу книги. («Сочинители, - признавалась сама Мэри, - не создают своих творений из ничего, а всего лишь из хаоса; им нужен, прежде всего, материал».)

Рассел одним из первых обратился в молодежной контркультуре, к поп-арту. Благодаря ему и Гринуэю мы знакомимся с киноавангардом. Режиссеру не во всех работах удается гармонично сочетать гимн духовности и прославление радостей тела. Неудачи Рассела – сняты в США (или совместно с Голливудом) «Другие ипостаси», «Преступление по страсти», «Шлюха», в которых режиссер не утратил умение красиво говорить, но сказать ему нечего. Кстати, та же судьба выпадает на долю и других талантливых британских режиссеров. К примеру,

Денни Бойл прославился на весь мир культовым молодежным фильмом «Трейспоттинг» о шотландских наркоманах (перед тем он снял «Неглубокую могилу»). В поставленных совместно с Голливудом картина «Необычная жизнь» и «Пляж» (с Л. Ди Каприо) он тоже касается важных тем, но, желая угодить как можно большему количеству зрителей, вынужден скользить по поверхности и все упрощать.

11. КИНО ДРУГИХ СТРАН.

После того, как не стало Феллини, первое место в кино занимает **Ингмар Бергман**; его творчество – вершина современного киноискусства. Выдающегося шведского режиссера можно считать самым счастливым художником XX века. Редко кому удастся осуществить задуманное в юности хотя бы наполовину; у Бергмана, сына капеллана шведской королевской семьи, реальность превзошла самые смелые его мечты.

В начале сороковых годов в студенческом театре была поставлена его пьеса, на спектакле побывали шефы Стокгольмской киностудии, Бергмана пригласили стать сценаристом. В 1994 году прославленный шведский режиссер А. Шеберг снял по сценарию Бергмана-студента фильм «Травля». В том же году Бергман закончил учебу и получил назначение на должность художественного руководителя Хельсингборского театра, а через тринадцать лет стал руководителем главного театра страны – стокгольмского «Драматена».

Он ставил спектакли по Шекспиру, Ибсену, Стриндбергу, Чехову. На его счету – около пятидесяти фильмов (в том числе несколько телесериалов), большинство – по собственным сценариям. Плюс книги, радиопостановки. По его стопам пошел и сын – Даниэль Бергман, дебютировавший фильмом «Воскресное дитя» по автобиографическому сценарию отца. Еще у Бергмана есть, чуть ли не собственный остров Форе, где можно укрыться от всех. Отметив 80-летие, Бергман вернулся в кино.

Отчего же этот обласканный судьбой человек в процветающей стране (последняя война для Швеции – битва под Полтавой) снимал всю долгую жизнь фильмы один мрачнее другого? Бергман работал в принципиально новом кинематографе – интровертивном; все его произведения – не столько о внешних событиях, сколько о внутреннем мире человека. Благодаря Бергманиане мы заглянули в тайники души и ужаснулись: перед нами открылась бездна. Несколько тысячелетий цивилизации оказалось достаточно, для невиданных успехов во всем – в науке, технике, в производстве всевозможных удовольствий и в их потреблении. Но этот срок слишком мал для достижения нравственного совершенства. Земля словно создана для ран, а человечество живет всё хуже. Двадцатый век переполнен проявлениями злобы, ненависти. Глупости. Режиссер знает, что счастье – отнюдь не синоним материального благополучия. В постижении человеческой личности Бергману нет равных. Космос Бергмана – это Бог, Жизнь, Болезнь, Ребенок, Миф, Искусство, Женщина (для мужчин, - и наоборот), Двое...

Знакомство с миром Бергмана лучше начинать с шедевра «Земляничная поляна» (1957), где сошлись все основные мотивы Мастера. Сюжет картины – поездка профессора Борга в Лунд на торжественную церемонию присвоения ему

почетного звания доктора. Путешествие происходит на самом деле, и одновременно оно – дорога в прошлое, вглубь себя. На экране не одни лишь реальные события, но и те, что приснились профессору или рождены его фантазией.

«Земляничная поляна» – аллегория о человеке, на закате дней пытающемся осознать свое предназначение, причины своего одиночества. Автор, не оправдывая эгоизм героя, открывает другие его качества: сентиментальность, нежность. Борг меняется. Пробуждение самосознания приближает его духовный кризис, который древние именовали катарсисом, очищением состраданием. Этому способствуют трое молодых спутников – Сара, Виктор и Андрес, которых он подвозит.

«Земляничная поляна», словно в зародыше, содержит основные мотивы Бергманианы; мы сталкиваемся со страстями и чувствами, которые испытывают герои других фильмов. Больше всего споров ведется вокруг «Персоны» (1966). Среди множества трактовок картины бытует и такая, которую условно назовем «вампирической». Речь не о персонажах из «ужасиков», пьющих кровь, а о подчинении психики одного человека другому. Бергман во всех произведениях исследует взаимовлияние индивидов; в «Персоне» детально анализирует, как одна личность «перетекает» в другую. Кто из них сильнее – заболевшая немой актриса или ухаживающая за ней медсестра? Лишь благодаря немой слушательнице у Альмы обнаруживается критическое отношение к себе, стирается граница между собственным «Я» и другими.

Международное признание польскому кино принесло то художественно направление, которое названо «польской школой». По содержанию это рассказы о войне, Сопротивлении. Вторая мировая началась с Польши. Ее народ первым пережил трагедию внезапного нападения и полного разгрома. Страна была оккупирована; большая часть – гитлеровской Германией, меньшая – СССР. Разумеется, представители «польской школы» посвящали свои работы не только военным действиям, но рассказывали о первых послевоенных годах, и о далекой истории. Шедевры «польской школы» – это «Человек на рельсах», «Эроика», «Пассажирка» **Анджея Мунка**, «Граничная улица», «Крестоносцы», «Первый день свободы» **Александра Форда**, «Последний день лета», «день поминовения», «Сальто» **Тадеуша Конвицкого**, «Настоящий конец большой войны», «Поезд», «Мать Иоанна от ангелов», «Фараон» **Ежи Кавалеровича**, «Канал», «пепел и алмаз», «Лётна», «Самсон» **Анджея Вайды**, «Последний этап», «Конец нашего света» **Ванды Якубовской**, «Петля», «Прощания», «Как быть любимой» **Войцеха Хаса** и другие фильмы.

Самый известный во всем мире польский режиссер – Анджей Вайда. В 1998 году ему вручался «Золотой лев» за творческую карьеру на МКФ в Венеции; в 2000 году он получил почетный «Оскар» за вклад в киноискусство. «Он сумел показать Историю как последовательную борьбу за свободу и демократию, и сегодня сам является символом мужества и надежды для миллионов людей, - заявил президент Академии кино США Р. Реме. – Вайда – польский режиссер, но его фильмы – часть культурного наследия всего человечества». В СССР имя Вайды пользовалось особой любовью, его «Земля обетованная» была награждена Золотой медалью Московского МКФ. Но когда режиссер поставил фильм «Человек из железа» («Гран-при» МКФ в Канне) о

Солидарности, отношение к нему резко изменилось, его картины надолго исчезли с наших экранов.

Одна из постоянных тем Вайды – молодость. В пятидесятые годы он снял один из безысходных фильмов о войне «Канал». Там крайняя точка отсчета жизни, за ней – ничто, бездна. Молодые люди обречены на гибель, они бредут по зловонному туннелю, из которого нет выхода; в прямом смысле слова: там, где показался наконец-то дневной свет, – металлическая решетка. Через два десятилетия Вайда снял фильм-антипод «Хроника любовных происшествий». Мирное время, полная свобода, лето. Выпускник гимназии влюблен; девушка вроде бы тоже к нему расположена, но не прочь немного помучить... Впрочем, полной идиллии на экране нет – ведь Вайда показал лето тридцать девятого года. Война вторгается как намек на ближайшее будущее в виде бесконечных военных эшелонов, пронсящих мимо влюбленных.

Еще одна вайдовская тема-боль – антисемитизм. Выступая на Московском фестивале, Вайда сказал, что считает антисемитизм национальным позором Польши, исторической бедой и виной, ждущей своего искупления. В 1995 году режиссер снял фильм по рассказу Е. Анджеевского «Страстная неделя», написанному в 1943 году как непосредственная реакция на Холокост. (Это «голос христианина, смотревшего на гетто») Вайда: «Страстная неделя» – польская тема по эту сторону стены. Гетто горит. В дом варшавского интеллигента попадает женщина, его старая знакомая, – он случайно встретил ее на улице и предоставил убежище. Ирена входит в его жизнь, неся с собой несчастье... Можно было сделать фильм о людях, с риском для жизни спасавших евреев. И наверняка такие фильмы появятся. Однако тревога останется. Мой фильм обращается именно к этой тревоге».

И все-таки Вайда остался романтиком. Пройдя через ужасы войны, он стал свидетелем не только равнодушия и предательства, но и героизма соотечественников. Он поставил фильм, ставший гимном одному из самых благородных людей XX века. Это «Корчак» о знаменитом польском писателе, враче, педагоге, добровольно разделившем участь своих 200 воспитанников в гитлеровском концлагере. Впрочем, кинематографист оставляет нам лучик надежды: от эшелона, следовавшего в Трешлинку, вдруг отцепился (могло ведь так случиться?) вагон с обитателями «Дома сирот», остановился в чистом поле, и из него в медленном рапиде стали выпрыгивать дети...

Творчество классика польского кино успешно продолжается. В 2000 году на МКФ в Канне и в Москве демонстрировался его новый фильм «Пан Тадеуш».

Кшиштоф Кесьлевский принадлежал к поколению польских кинематографистов, пришедших в кино вслед за Анджеем Вайдой и другими представителями «польской школы». Все его работы посвящены нашему времени, будням конца XX века, во всех фильмах – отчаяние, боль, сострадание к современникам. Его недаром именуют Достоевским кинематографом. Для плакатного символа его творчества можно было бы выбрать кадр из картины «Три цвета: Красный»: застывшее в немом ужасе лицо красивого молодого человека, случайно заставшего возлюбленную в объятиях другого. «Меня все меньше интересует мир и все больше люди», – говорил Кесьлевский.

После окончания высшей школы театра, кино и ТВ в Лодзи в 1969 году он дебютировал на Варшавской студии документальных фильмов. За 10 лет снял

свыше тридцати документальных лент, многие из которых завоевали награды разных киносмотров. Больше всего призов ему досталось на МКФ в Кракове: «Гран-при» за «Больницу», специальные премии за ленты «С точки зрения ночного сторожа», «Первая любовь». Раздумья о возможностях и принципах кинохроники Кесьлевский воплотил в художественный фильм «Кинолюбитель» («Золотая медаль» МКФ в Москве, приз МКФ в Чикаго). В картине всё начиналось очень мило: счастливый отец, скромный агент по снабжению Филип, чтобы запечатлеть первенца, купил кинокамеру. Пан директор предложил снять юбилей их предприятия, лента получила премию на фестивале. Филип замахнулся на новый фильм под названием «Рабочий». В итоге вышло не то, что ожидал пан директор. Начались нелады на работе (вплоть до увольнения), конфликты с женой (вплоть до ее ухода).

В 1981 году был снят и лишь через шесть лет выпущен на польские экраны фильм о «Солидарности «Случай». Затем последовал «Декалог», который в свободной трактовке воспроизводит десять заповедей. В «Коротком фильме об убийстве» (Премия МКФ В Канне, «Феликс-88» за лучший фильм Европы) библейский постулат «Не убий» реализуется в современной трагической истории: 20-летний Янек, приехавший в Варшаву из провинции, становится убийцей таксиста. Ему выносят смертный приговор. Круг замкнулся. Зло порождает зло. Это относится и к «Двойной жизни Вероники», и к последней работе режиссера «Три цвета: Синий, белый, красный». Фильм первый, «Синий», удостоен «Гран-при» МКФ Венеция-93, второй, «Белый», завоевал приз за режиссуру МКФ в Берлине. Трилогия Кесьлевского – о людях, которые не сумели найти себя, о хрупкости человеческих взаимоотношений, о любви, без которой невозможно жить. К фильмам Кесьлевского нужно привыкнуть, уметь войти в мир непростых размышлений, научиться распознавать символику кадров.

Самое яркое явление в венгерском кинематографе – творчество **Миклоша Янчо**. Этот художник занимает исключительное место в венгерской культуре. Не создай Янчо такие фильмы, как «Без надежды», «Так я пришел», «Звезды и солдаты» и другие, зияла бы пустота. Как Бела Барток в музыке, как Аттила Йожеф в поэзии, Янчо в кинематографе выразил дух нации и ее историческую судьбу», - сказал о Миклоше Янчо другой крупнейший мастер современного венгерского кино Иштван Сабо.

Его мировая слава началась с черно-белой ленты «Без надежды» о повстанцах Лайоша Кошута. Затем последовали «Тишина и крик», «Любовь моя, Электра», «Венгерская рапсодия»... Это в полном смысле авторский кинематограф, не имеющий аналогов. Позже были сняты ленты «Сезон чудовищ», «Гороскоп Иисуса Христа», «Бог пятится назад». «Я маниакально связан с определенным кругом идей и навязчивых вопросов, и, видно, мне не вырваться из него, - говорит Янчо. – Все мои фильмы, по сути, об одном: о власти, о насилии, о механизме подавления и манипуляции – психологической, идеологической. О том, как этот механизм действовал, меняя личины на протяжении человеческой истории. И - о попытках его разрушить. О революционных вспышках, когда подавляемые массы поднимали голову, выдвигали своих одержимых героев». Остается добавить, что рассказывать о фильмах Миклоша Янчо бесполезно, - их надо видеть.

Югославский режиссер **Эмир Кустурица** еще в студенческие годы получил неофициальный титул «режиссер XX! века». По числу международных наград он вне конкуренции. Первый приз завоевал в семнадцать лет за любительскую ленту о родном Сараево. Поступил на режиссерский факультет Пражской киноакадемии, через три года за дипломную работу удостоен главной премии фестиваля студенческих фильмов в Карлови-Вари. В двадцать семь лет завоевал «Гран-при» «Золотой лев» за дебют и приз ФИПРЕССИ МКФ в Венеции за фильм «Помнишь ли, Долли Белл?»

Невиданный букет премий собрал его автобиографический фильм «Отец в командировке» (т.е. посажен за неосторожные высказывания): «Гран-при» «Золотая пальмовая ветвь» и премия ФИПРЕССИ МКФ в Канне, номинация на «Оскар», шесть «Золотых арен» на фестивале в Пуле. Через четыре года Эмир увез из Канна приз за режиссуру картины «Время цыган». В тридцать девять лет – приз «Серебряный медведь» МКФ в Берлине за поставленную в США «Аризонскую мечту», в сорок – вторая «Золотая пальмовая ветвь» МКФ в Канне за киноэпопею «Подполье». Герой этого фильма-притчи партизан марко в разгар Второй мировой войны спрятал в подвале товарища своего Черного. Тот с друзьями пробыл в подполье не один десяток лет, уверенный, что сражения все продолжают. Когда же пленники все-таки поднялись на поверхность, то увидели, что на Балканах действительно идет война, но – увы – совсем другая...

В свободное от съемок время Кустурица преподает кинорежиссуру сначала в киношколе Сараево, а с 1990 года – в Колумбийском университете США. Еще в перерыве между фильмами играет на бас-гитаре в группе «Курить запрещается»: «На эстраде я себя чувствую куда лучше, чем на съемочной площадке, так как рок сегодня – это больше, чем музыка».

Кустурица – космополит: «Подполье» было в конкурсе Канна не от конкретной страны, а от Европейского союза «Я режиссер, где придется, как директор бродячего цирка», - шутит Кустурица. Вечные переезды помешали ему обзавестись семьей. В новой трагикомедии «Черная кошка, белый кот» («Серебряный лев» МКФ в Венеции) режиссер продолжил тему «Времени цыган»: «Это народ, живущий на самом социальном дне, в своеобразном гетто. Я хотел показать, что внутри этой системы ценностей есть нечто, что может явиться альтернативой нашей жизни». Недавно Кустурица находился в Канаде на съемках фильма «Вдова с острова Святого Петра», но не в качестве постановщика. Французский режиссер Патрис Леконт пригласил его исполнить одну из главных ролей.

Жить вне родины вынужден и другой выдающийся югославский режиссер **Душан Макавеев**, чье имя долго было окружено у нас скандальной славой. И хотя ни одна его лента не шла в СССР, ни в СФРЮ, наша критика не скупилась на злобные характеристики типа: «Антикоммунист и эротоман Макавеев снял очередной пасквиль».

За что ополчились на талантливого мастера? Во-первых, за то, что осмелился показывать мир таким, каким он сам его видит; во-вторых, за то, что средствами кино пропагандировал идет Фрейда и его учеников. К примеру, в фильме «В.Р. Мистерия организма» (1971) документальный сюжет о немецком психиатре, коммунисте по убеждениям, Вильгельме Рейхе чередуется с гротескными зарисовками «сексуально-коммунистического быта». В «Сладком

фильме» (1974) сатирико-эротические сюжеты переплетаются с трагической кинохроникой военных лет, подчеркивая извечное соседство прекрасного и ужасного. В «Манифесте» Макавеев дерзко смешивает идеологии, жанры, стили, ерничая над всем и вся. Это притча-трагикомедия (в основе – сюжет из рассказа Э. Золя «За ночь любви») о прихотливой судьбе революций и революционеров, о несоответствии провозглашаемых манифестов и тем, как они претворяются в жизнь.

На вопрос «Считаете ли вы себя до конца свободным художником, для которого не существует границ?» Душан Макавеев отвечает: «Мне нравится ломать границы. Я считаю, что для кинорежиссера должны существовать только технические границы: продолжительность фильма, скорость движения ленты, рамки киноэкрана. А в остальном их быть не должно. Только сам художник может определить для себя рамки, в которых он может действовать. Точнее даже, не рамки – цели, что он ставит перед собой».

В 50-60-е годы на наших экранах демонстрировалось немало японских фильмов, показавших, какой дорогой ценой расплачивается народ за авантюрную политику милитаристов. В заключительных кадрах «Трагедии острова Сайпан» в канун высадки американцев жители острова добровольно бросаются в воды океана: разгром армии они восприняли как конец света. Столь же достоверны были и картины о тяжелом положении простых японцев в мирные дни» «Женщина идет по земле», «Краболовы», «А все-таки мы живем». Мы видели несколько работ **Кането Синдо**, например, «Голый остров» («Гран-при» II Московского кинофестиваля), поведавший о тяжелой участи японских крестьян. На XX! Московском МКФ золотым призером стал его новый фильм «Жажда жизни». Позже мы познакомились с гиперэротизированными лентами **Нагиса Осимы** «Империя чувств», «Империя страсти», «Табу» и необыкновенно красочными картинами **Такеси Китано**. ТВ показало экранизации романов Кобо Абэ «Женщина в песках» и «Чужое лицо» **Х. Тэсигахары**.

Лидером японского кино послевоенного периода был **Акиро Куросава**. Которого сначала в шутку, а потом всерьез называли «императором японского кино». Признание пришло к А. Куросаве в 1950 году, когда его фильм «Расемон» был удостоен «Гран-при» Венецианского МКФ, а вскоре и «Оскара». Одна и та же история – встреча в лесу самурая и его жены с разбойником рассказана с экрана в четырех совершенно разных вариантах: истины зыбка, неуловима, субъективна. Куросава хотел доказать, что камера способна показывать то, чего не было на самом деле. Другими словами, кино может говорить неправду точно так же, как и человек. При том, что режиссер демонстрировал полную власть над нашим зрительским воображением.

Куросава обращался к экранизациям знаменитых произведений, перенося часто место действия в Японию: «Трон в крови» (по «Макбету» Шекспира), «Ран» (по «Королю Лир» Шекспира), на дне (по М. Горькому), «Идиот» (по Достоевскому), «Додескаден» (по С. Ямамото), «Дерсу Узала» (по В.К. Арсеньеву). «Вместе с подготовкой к съемке, с написанием сценария на «Дерсу» ушло около четырех лет. В Советском Союзе мне была предоставлена полная творческая свобода и это было здорово. В Америке я был совершенно ограничен в действиях», - говорил режиссер.

Фильм-завещание А. Куросавы «Сны» состоит из восьми эпизодов, которые носят откровенно биографический характер. В этих восьми мини-фильмах (часть их объединена общим персонажем) – полуфантастические мечты о будущем, сцены из идиллической жизни японской деревни, воспоминания о легендах и сказках ушедшего детства, просто фантазии, например, встреча с Ван Гогом (в его роли Куросава снял своего друга Мартина Скорсезе) – любимым художником автора.

В одном из эпизодов из мрачного туннеля под барабанный бой выходит батальон солдат. Командир их видит, но одновременно знает, что все они погибли в бою. И поэтому командует: «Кругом! Назад шагом марш!» Куросава остался верен себе: показывает то, чего нет на самом деле, что присутствует лишь в наших воспоминаниях, мыслях, мечтах. «Я не принимал участия в войне, - комментировал этот фрагмент режиссер, - никогда не был на фронте, хотя мне пришлось немало пережить по вине японского милитаристского правительства. Это был сон, в котором я представил себе, что было бы, если бы я потерял на войне всех друзей и знакомых. С того времени во мне поселился какой-то безотчетный страх, даже ужас за то, что могло бы произойти, если бы вернулся тоталитарный режим". «Скорее всего неслучайно, что в Голливуде не позволили выдающемуся кинематографисту снять эпопею о нападении японцев на Пирл-Харбор «Тора! Тора! Тора!»

ЗАКЛЮЧЕНИЕ.

Методические указания призваны помочь слушателям спецкурса «Основы киноискусства» изучать теорию и историю кинематографа, познакомиться с ведущими мастерами авторского кино.

За сто с небольшим лет кинематограф сумел занять равноправное место в системе искусств. Ежегодно мы узнаем о новых авторах талантливых кинопроизведений. Во 2-й части методических указаний планируется продолжить рассказ о режиссерах нового отечественного кино (Л.Бодрова, Н. Пьянкова, Д. Евстигнеев, Д. Месхиев, А. Сокуров, П. Лунгин, В. Хоротиненко, А. Хван, И. Дыховичный, В. Каневский, К. Лопушанский, Ю. Мамин, П. Чухрай, С. Овчаров, С. Снежкин, А. Зельдович и др.), о представителях европейского киноавангарда (Д. Джармен, Т. Гилиам, П. Альмодовар, П. Верхувен, Й. Стеллинг, Л. фон Триер, Ф. Озон и др.). Специальные разделы будут посвящены кинохудожникам многоликого экрана США (П. Богданович, М. Форман, Ф. Кауфман, П. Уир, М. Скорсезе, Р. Олтман, В. Аллен, Д. Лукас, Т. Малик, Ф. Коппола, О. Стоун, Б. Фосс, А. Паркер, С. Спилберг, Р. Земекис, Б. Левинсон, Д. Кэмерон, Д. Карпентер, Д. Кроненберг и др.), представителям американского постмодернизма (С. Содерберг, братья Коэны, К. Тарантино, Д. Линч, С. Ли, Г.В. Сент, Д. Джармуш, Г. Араки и др.)

Основная задача спецкурса «Основы киноискусства» – помочь научиться выбирать достойные произведения и воспринимать их адекватно авторскому замыслу. А для этого требуется иметь представление об авторах картины, понимать эстетическую природу кинематографа, знать его правила. Короче, видеть в кино искусство.

