

Учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Факультет культурологии и социально-культурной деятельности

Кафедра белорусской и мировой художественной культуры

СОГЛАСОВАНО
Заведующий кафедрой

_____ 2017 г.

СОГЛАСОВАНО
Декан факультета

_____ 2017 г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

ИСТОРИЯ ИСКУССТВ: КИНОИСКУССТВО

для направлений специальностей [21 04 01-01 01] «Теория и история культуры», [21 04 01-02 01] «Менеджмент социальной и культурной сферы», [21 04 01-02 02] «Менеджмент международных культурных связей, 21 04 01-02 03] «Менеджмент рекламы и общественных связей, [21 04 01-02 04] «Информационные системы в культуре», [23 01 14 01] «Организация и методика социально-культурной деятельности в культурно-досуговых учреждениях», [23 01 14 03] «Организация и методика социально-культурной деятельности в санаторно-оздоровительных и туристско-спортивных учреждениях».

Составитель: доцент кафедры белорусской и мировой художественной культуры, кандидат искусствоведения Наркевич Наталья Ивановна

Рассмотрено и утверждено
на заседании Совета университета _____ 2017 г.
протокол № _____

Составитель:

Наркевич Наталья Ивановна, доцент кафедры белорусской и мировой художественной культуры УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения.

Рецензенты:

Отдел экранных искусств ГНУ «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси», филиал «Институт искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы»;

Макаревич А. В., старший преподаватель кафедры менеджмента и социокультурной деятельности УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения.

Рассмотрены и рекомендованы к утверждению:

кафедрой белорусской и мировой художественной культуры
(протокол от 17.04.2017 № 14);

Советом факультета культурологии и социокультурной деятельности (протокол от 03.05.2017 № 8).

СОДЕРЖАНИЕ

1. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА	4
2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ	6
2.1 Тематические планы	7
2.2 Конспект лекций	13
3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ	112
3.1 Тематика семинарских занятий	113
3.2 Рекомендуемый список тем рефератов (презентаций)	119
3.3 Рекомендуемый список кинофильмов к просмотру	121
4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ	128
4.1 Вопросы к зачету	129
4.2 Задания для контролируемой самостоятельной работы студентов	131
4.3 Перечень вопросов по темам семинарских занятий	132
4.3 5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ	136
5.1 Учебная программа	
5.2 Основная литература	137
5.3 Дополнительная литература	138
5.4 Критерии оценки знаний	141

1. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебно-методический комплекс по дисциплине «История искусств: киноискусство» предназначен для широкой студенческой аудитории и включает в себя материалы, предназначенные для студентов дневной и заочной форм обучения.

Представленный материал учебно-методического комплекса организован исходя из хронологически-исторического принципа. Вертикальное хронологическое построение курса дополняется горизонтальными срезами, рассматривающими историю различных национальных кинематографий.

В комплексе дана попытка целостного подхода к истории и теории кино, при котором эволюция кинематографа рассматривается в многообразном культурно-историческом контексте. В учебно-методический комплекс объединены структурные элементы научно-методического обеспечения образования. Он включает следующие разделы: теоретический, практический, контроля знаний и вспомогательный. Теоретический раздел базируется на учебном пособии (Н. А. Агафоновой «Искусство кино: этапы, стили, мастера (Минск, 2005)). Практический раздел включает тематику семинарских занятий, темы рефератов, список фильмов для просмотра. Раздел контроля знаний представлен заданиями по темам курса, вопросами для самоконтроля и творческими заданиями, вопросами для зачета. Вспомогательный раздел содержит учебную программу по дисциплине, список рекомендуемой литературы, критерии оценки результатов учебной деятельности.

Цель дисциплины – формирование у студентов необходимого комплекса знаний о закономерностях и основных тенденциях развития мирового и белорусского киноискусства от момента его возникновения до наших дней.

Задачи дисциплины:

1. раскрыть идейно-художественные, философские и культурологические корни киноискусства;
2. определить место кинематографа среди других видов искусства с позиций его аксиологического потенциала;
3. систематизировать теоретические знания студентов в области истории и теории искусства кино;
4. предложить развернутую характеристику основных кинематографических стилевых направлений, школ;
5. раскрыть уникальные особенности творчества режиссеров, оказавших влияние на развитие не только отечественного, но и мирового кинематографа;
6. сформировать у студентов умения видеть эстетические особенности отдельных кинопроизведений и направлений, распознавать авторский стиль.

Познакомившись с материалом учебного курса, студент должен иметь представление:

- об основных периодах развития мирового и отечественного кинематографа;
- о творческом пути наиболее известных режиссеров;
- о характере и содержании идейно-эстетических направлений искусства кино.

В результате изучения материала студент должен *знать*:

- исторические этапы развития кино и его ведущие стилевые направления;
- видовую и жанровую классификацию искусства кино;
- основные стилистические черты авторского кинематографа;
- основные термины, применяемые при изучении кинематографии;
- главные произведения крупнейших режиссеров мирового и белорусского киноискусства.

После изучения данного курса студент должен *уметь*:

- владеть категориальным аппаратом и терминологической лексикой искусства кино;
- понимать специфику художественно-образной структуры киноискусства отдельных режиссеров;
- применять полученные знания к анализу фильмов, определять основные характеристики стилей и направлений;
- атрибутировать кинопроизведения;
- использовать полученные знания в исследовательской практике.

История киноискусства включает в себя историю развития кинотехники и системы кинопроизводства, становления киноязыка, теории кино и самой концепции искусства экрана. Многослойность истории киноискусства определила возможность оставить за автором-составителем право отбора материала. Особое внимание уделено не только специфике кино, но и межпредметным связям – с эстетикой, культурологией, философией, историей театра, изобразительным искусством, музыкой, литературой. Взаимосвязь вышеупомянутых учебных дисциплин позволяет наиболее полно раскрыть природу искусства кино.

Курс предусматривает чтение лекций, которые сопровождаются аудиовизуальными, мультимедийными демонстрациями и слайд-презентациями, а также проведение семинарских занятий с обязательным фрагментарным просмотром произведений для последующего анализа, выполнение творческих работ, подготовку докладов, ведение кинодневника, самостоятельную работу над источниками и литературой. Данный учебно-методический комплекс содержит материалы и рекомендации, которые помогут студенту в организации самостоятельной работы. Рекомендуемая форма контроля знаний студентов – зачеты.

2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН

для направлений специальностей [21 04 01-01 01] «Теория и история культуры», [21 04 01-02 01] «Менеджмент социальной и культурной сферы», [21 04 01-02 02] «Менеджмент международных культурных связей», [21 04 01-02 03] «Менеджмент рекламы и общественных связей», [21 04 01-02 04] «Информационные системы в культуре», [23 01 14 01] «Организация и методика социально-культурной деятельности в культурно-досуговых учреждениях», [23 01 14 03] «Организация и методика социально-культурной деятельности в санаторно-оздоровительных и туристско-спортивных учреждениях».

№ п/п	Темы	Количество учебных часов		
		Кол-во ауд. часов	Лекции	Семинар. занятия
	Раздел I. Теория киноискусства			
Тема 1.	Кино как вид искусства	2	2	
Тема 2	Основы языка киноискусства	2	2	
	Раздел II. Становление кинематографа (1895–1930)			
Тема 3	Кино Франции начала XX в..	2	2	
Тема 4	Кино США начала XX в.	2	2	
Тема 5	Кино Франции 1920-х гг. Французский киноавангард	1	1	
Тема 6	Киноискусство Германии 1920-х гг.	1	1	
Тема 7	Советское кино 1920-х гг.	4	2	2
Тема 8	Кино Беларуси 1920-х гг.	2	2	
	Раздел III. Кино тоталитарной эпохи (1930–1940): трансформация стиля			
Тема 9	Художественные направления 1930–1940-х гг.	4	2	2
	Раздел IV. Киноискусство второй половины XX в.			
Тема 10	Киноискусство Италии	4	2	2
Тема 11	Киноискусство Швеции	2	2	
Тема 12	Французская «новая волна»	2	2	
Тема 13	Кино Германии	2	2	
Тема 14	Кино Испании	2	2	
Тема 15	Кино Великобритании	2	2	
Тема 16	Кино Японии	2	2	
Тема 17	Кино Польши	2	2	
Тема 18	Советское кино	4	2	2
Тема 19	Кино Беларуси	2	2	
	Всего:	44	36	8

ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН

для специальности [17 03 01] «Искусство эстрады (по направлениям)», направлений специальностей [16 01 10-02] «Пение (народное)», [18 01 01-01 01] «Хоровая музыка академическая», [18 01 01-01 02] «Хоровая музыка народная», [18 01 01-02 01] «Инструментальная музыка народная», [18 01 01-02 02] «Инструментальная музыка духовая».

№ п/п	Темы	Количество учебных часов		
		Кол-во ауд. часов		
			Лекции	Семинар. занятия
	Раздел I. Теория киноискусства			
Тема 1.	Кино как вид искусства	1	1	
Тема 2	Основы языка киноискусства	1	1	
	Раздел II. Становление кинематографа (1895–1930)			
Тема 3	Кино Франции начала XX в..	1	1	
Тема 4	Кино США начала XX в.	1	1	
Тема 5	Кино Франции 1920-х гг. Французский киноавангард	0,5	0,5	
Тема 6	Киноискусство Германии 1920-х гг.	0,5	0,5	
Тема 7	Советское кино 1920-х гг.	2,5	0,5	2
Тема 8	Кино Беларуси 1920-х гг.	0,5	0,5	
	Раздел III. Кино тоталитарной эпохи (1930–1940): трансформация стиля			
Тема 9	Художественные направления 1930–1940-х гг.	2	2	
	Раздел IV. Киноискусство второй половины XX в.			
Тема 10	Киноискусство Италии	0,5	0,5	
Тема 11	Киноискусство Швеции	0,5	0,5	
Тема 12	Французская «новая волна»	0,5	0,5	
Тема 13	Кино Германии	0,5	0,5	
Тема 14	Кино Испании	1	1	
Тема 15	Кино Великобритании	1	1	
Тема 16	Кино Японии	1	1	
Тема 17	Кино Польши	1	1	
Тема 18	Советское кино	3	1	2
Тема 19	Кино Беларуси	1	1	
	Всего:	20	16	4

ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН

для специальности [17 01 05] «Режиссура праздников (по направлениям)», направлений специальностей [15 02 01-07] «Декоративно-прикладное искусство (реставрация изделий)», [17 02 01-04] «Хореографическое искусство (народный танец)», [17 02 01-05] «Хореографическое искусство (балльный танец)», [17 02 01-06] «Хореографическое искусство (эстрадный танец)», [17 02 01-10] «Хореографическое искусство (современный танец)», [18 01 01-03] «Народное творчество (театральное)», [18 01 01-05] «Народное творчество (фольклор)».

№ п/п	Темы	Количество учебных часов		
		Кол-во ауд. часов	Семинар. занятия	
			Лекции	
	Раздел I. Теория киноискусства			
Тема 1.	Кино как вид искусства	1	1	
Тема 2	Основы языка киноискусства	1	1	
	Раздел II. Становление кинематографа (1895–1930)			
Тема 3	Кино Франции начала XX в..	1	1	
Тема 4	Кино США начала XX в.	1	1	
Тема 5	Кино Франции 1920-х гг. Французский киноавангард	0,5	0,5	
Тема 6	Киноискусство Германии 1920-х гг.	0,5	0,5	
Тема 7	Советское кино 1920-х гг.	2,5	0,5	2
Тема 8	Кино Беларуси 1920-х гг.	0,5	0,5	
	Раздел III. Кино тоталитарной эпохи (1930–1940): трансформация стиля			
Тема 9	Художественные направления 1930–1940-х гг.	4	2	2
	Раздел IV. Киноискусство второй половины XX в.			
Тема 10	Киноискусство Италии	2,5	0,5	2
Тема 11	Киноискусство Швеции	0,5	0,5	
Тема 12	Французская «новая волна»	0,5	0,5	
Тема 13	Кино Германии	0,5	0,5	
Тема 14	Кино Испании	1	1	
Тема 15	Кино Великобритании	1	1	
Тема 16	Кино Японии	3	1	2
Тема 17	Кино Польши	1	1	
Тема 18	Советское кино	3	1	2
Тема 19	Кино Беларуси	3	1	2
	Всего:	28	16	12

ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН

для студентов заочной формы обучения

для направлений специальностей [21 04 01-01 01] «Теория и история культуры», [21 04 01-02 01] «Менеджмент социальной и культурной сферы», [21 04 01-02 02] «Менеджмент международных культурных связей, 21 04 01-02 03] «Менеджмент рекламы и общественных связей, [21 04 01-02 04] «Информационные системы в культуре», [23 01 14 01] «Организация и методика социально-культурной деятельности в культурно-досуговых учреждениях», [23 01 14 03] «Организация и методика социально-культурной деятельности в санаторно-оздоровительных и туристско-спортивных учреждениях».

№ п/п	Темы	Количество учебных часов		
		Кол-во ауд. часов		
			Лекции	Семинар. занятия
	Раздел I. Теория киноискусства			
Тема 1.	Кино как вид искусства	1	1	
Тема 2	Выразительные средства киноискусства	1	1	
	Раздел II. Становление кинематографа (1895–1930)			
Тема 3	Кино Франции начала XX в.	0,5	0,5	
Тема 4.	Кино США начала XX в.	0,5	0,5	
Тема5	Кино Франции 1920-х гг. Французский киноавангард	0,5	0,5	
Тема 6	Киноискусство Германии 1920-х гг.			
Тема 7	Советское кино 1920-х гг.			
Тема8	Кино Беларуси 1920-х гг.	2,5	0,5	2
	Раздел III. Кино тоталитарной эпохи (1930–1940): трансформация стиля			
Тема9	Художественные направления 1930–1940-х гг.	1	1	
	Раздел IV. Киноискусство второй половины XX в.			
Тема10	Киноискусство Италии	1	1	
Тема11	Киноискусство Швеции	0,5	0,5	
Тема12	Французская «новая волна»	0,5	0,5	
Тема13	Кино Германии	0,5	0,5	
Тема 14	Кино Японии	0,5	0,5	
Тема 15	Советское кино	3	1	2
Тема 16	Кино Беларуси	1	1	
	Всего:	14	10	4

ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН

по курсу «История искусств: киноискусство»

для студентов заочной формы обучения

специальности [17 03 01] «Искусство эстрады (по направлениям)», направлений специальностей [16 01 10-02] «Пение (народное)», [18 01 01-01 01] «Хоровая музыка академическая», [18 01 01-01 02] «Хоровая музыка народная», [18 01 01-02 01] «Инструментальная музыка народная», [18 01 01-02 02] «Инструментальная музыка духовая».

№ п/п	Темы	Количество учебных часов		
		Кол-во ауд. часов	Лекции	Семинар. занятия
	Раздел I. Теория киноискусства			
Тема 1.	Кино как вид искусства	0,5	0,5	
	Раздел II. Становление кинематографа (1895–1930)			
Тема 2	Европейский кинематограф начала XX в.	0,5	0,5	
Тема 3	Кино Франции 1920-х гг. Французский киноавангард	0,5	0,5	
Тема 4	Советское кино 1920-х гг.	0,5	0,5	
	Раздел III. Кино тоталитарной эпохи (1930–1940): трансформация стиля			
Тема 5	Художественные направления 1930–1940-х гг.	0,5	0,5	
	Раздел IV. Киноискусство второй половины XX в.			
Тема 6	Киноискусство Италии	0,5	0,5	
Тема 7	Киноискусство Швеции	0,5	0,5	
Тема 8	Французская «новая волна»	0,5	0,5	
Тема 9	Кино Германии	0,5	0,5	
Тема 10	Кино Японии	0,5	0,5	
Тема 11	Советское кино	2,5	0,5	2
Тема 12	Кино Беларуси	0,5	0,5	
	Всего:	8	6	2

ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН

по курсу «История искусств: киноискусство»

для студентов заочной формы обучения

для специальности [17 01 05] «Режиссура праздников (по направлениям)», направлений специальностей [15 02 01-07] «Декоративно-прикладное искусство (реставрация изделий)», [17 02 01-04] «Хореографическое искусство (народный танец)», [17 02 01-05] «Хореографическое искусство (балльный танец)», [17 02 01-06] «Хореографическое искусство (эстрадный танец)», [17 02 01-10] «Хореографическое искусство (современный танец)», [18 01 01-03] «Народное творчество (театральное)», [18 01 01-05] «Народное творчество (фольклор)».

№ п/п	Темы	Количество учебных часов		
		Кол-во ауд. часов	Лекции	Семинар. занятия
	Раздел I. Теория киноискусства			
Тема 1.	Кино как вид искусства	0,5	0,5	
	Раздел II. Становление кинематографа (1895–1930)			
Тема 2	Европейский кинематограф нач. XX в.	0,5	0,5	
Тема 3	Кино Франции 1920-х гг. Французский киноавангард	0,5	0,5	
Тема 4	Советское кино 1920-х гг.	0,5	0,5	
	Раздел III. Кино тоталитарной эпохи (1930–1940): трансформация стиля			
Тема 5	Художественные направления 1930–1940-х гг.	0,5	0,5	
	Раздел IV. Киноискусство второй половины XX в.			
Тема 6	Киноискусство Италии	0,5	0,5	
Тема 7	Киноискусство Швеции	0,5	0,5	
Тема 8	Французская «новая волна»	0,5	0,5	
Тема 9	Кино Германии	0,5	0,5	
Тема 10	Кино Японии	0,5	0,5	
Тема 11	Советское кино	2,5	0,5	2
Тема 12	Кино Беларуси	0,5	0,5	
	Всего:	8	6	2

КОНСПЕКТ ЛЕКЦИЙ ПО ДИСЦИПЛИНЕ:

«История искусств: киноискусство»

Тема 1.

Кино как вид искусства

1. Кино в системе традиционных искусств.
2. Кино в системе техногенных искусств.
3. Художественное время и художественное пространство фильма.

Этимология основных терминов.

✓ Синонимический ряд: кино; киноискусство; кинематограф; синематограф; кинематография; кинопроцесс.

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

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

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

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

1. Кино в системе традиционных искусств

Как особый вид искусства кино взаимосвязано с традиционными классическими искусствами (литература, музыка, изобразительное искусство, театр) и техногенными (фотоискусство, кино, телевидение).

Кино и литературу объединяет способность «рассказывания», т.е. принцип повествовательности (нарративности). В свою очередь, *кино и изобразительное искусство* оперируют зримыми (иконическими) образами. Акцентируем внимание на новом эстетическом качестве, сформировавшемся благодаря синтезу повествовательности (от литературы) и изображения (изобразительное искусство). На уровне киноискусства этим свойством является повествование изображением.

Рассмотрим взаимосвязь *кино и музыки* как видов искусства. Их общий знаменатель — звук, точнее звуковой образ. В музыке звук является таким же художественным материалом, как, например, слово в литературе или цвет в живописи. Кино, заимствуя у музыки звуковое начало, преобразует и усложняет его до многосоставного звукового образа, где сплетаются шумовой, вербальный и собственно музыкальный компоненты. Учитывая этот аспект,

уточним специфику художественного синтеза в кино: повествование изображением и звуком (аудиовизуальное повествование).

Наиболее сложным в силу широко распространенного стереотипа представляется поиск общего «гена» *кино и театра*. Коммуникативный эффект максимально сближает кино и театр. Визуальные (пластические) и слышимые (звуковые) выразительные средства, методы их соотношения (монтажа) позволяют достигать в экранных произведениях чрезвычайно мощного психологического напряжения. Кроме того, на экране степень реальности человека и окружающей его среды практически одинакова: и то, и другое, по сути, — фотографические копии. В театре же человек (герой, персонаж) своей натуральной, живой природой отчетливо выделен из единого образного контекста на фоне подчеркнутой условности, искусственности сценографии. Потому он — персонаж — является главным носителем художественной информации в театральном произведении. В кино же равными образу человека по эстетическому весу выступают пейзажи, пластические детали и др. Природу театральной коммуникации можно охарактеризовать как «демократичную» — в процессе сценического представления зритель самостоятельно определяет приоритеты своих контактов с образным миром спектакля. В кино коммуникация скорее «авторитарна»: зритель смотрит на экран исключительно «глазами» режиссера (оператора). Но значимость самого коммуникативного эффекта в кино и театре как самостоятельных видах искусства трудно отрицать.

2. Кино в системе техногенных искусств

Экранное искусство входит составной частью в более крупную систему новейших — техногенных искусств. Их предтечей стало изобретение Гуттенбергом книгопечатания в XV в. Однако лишь с появлением фотографии в 1839 г. процесс формирования новых видов искусства приобрел масштабный характер и мощную динамику. Изобретение кинематографа («движущейся фотографии») последовало в 1895 г. Далее еще более стремительно возникло радио-, телевидение, видеоарт и в последней четверти XX в. дигитальное (цифровое) искусство.

Ограничим выборку техногенных искусств фотографией (непосредственной предшественницей кино) и «семейством» экранных видов — кинематографом, телевидением, компьютерным искусством (Digital Art).

Общие *признаки* техногенных искусств.

Техногенность характеризует природу новой системы неклассических (нетрадиционных) искусств. Возникнув как результат синтеза науки и искусства, техногенного и художественного творчества, эта сфера продуцирует артефакты при помощи соответствующей аппаратуры, основываясь на той или иной технологии — целлулоидной (кино), электронной (телевидение), цифровой (Digital Art). Фактор техногенности определяет невозможность создания произведений без использования технических средств.

«Материалом» для создания произведений техногенных искусств служит сама реальность в ее пространственно-временном развертывании (*фотографичность*).

Данные виды искусства способны производить свои артефакты изначально огромным количеством «копий-оригиналов», абсолютно тождественных друг другу по своей художественной ценности (*тиражность*).

Вездесущность характеризует высокую скорость распространения в мегапространстве социума произведений техногенного искусства и способность их «проникновения» в частное микропространство отдельного человека.

3. Художественное время и художественное пространство фильма

Кино наряду с литературой, театром, TV и DA принадлежит к роду пространственно-временных искусств.

Время – один из основных элементов существования и художественного воплощения экранного произведения. Кинематографическое время характеризуется двойственной природой, которая определяется как отношение протяженности представления фильма (кинопроекции) и времени собственно сюжетного действия.

Категория времени в кино проявляет себя в трех различных *формах*:

- 1) *физическое время*;
- 2) *психологическое время*;
- 3) *художественное время*.

Художественное время в кино можно рассматривать как совокупность (наслоение) пяти основных уровней.

Время протяженности событий в фильме — здесь сливаются психологические особенности восприятия экранных событий зрителем и художественные приемы манипуляции временем. Категория времени в кино не ограничена аспектом протяженности, но включает также структурный компонент — упорядоченность событий, их очередность.

Следующий уровень художественного времени в кино может быть определен как *последовательность событий*. Существует несколько способов соединения событий в единое экранное повествование.

1. Хронологический — очередность сюжетных событий представляет ситуацию последовательно от ее зарождения до разрешения («Броненосец «Потемкин» С. Эйзенштейна).

2. Симультанный — события происходят одновременно, но на экране презентуются поочередно; подобный полифонизм достигается как посредством композиционно-драматургического решения («Нетерпимость» Д.У. Гриффита), так и с помощью полиэкрана («Беги, Лола, беги» Т. Тиквера).

3. Нехронологический — порядок событий выстроен с вкраплением эпизодов-ретроспекций (воспоминаний), эпизодов-интроспекций (фантазий, сновидений). («Конформист» Б. Бертолуччи, «Хиросима, моя любовь» А. Рене).

4. Ахронологический — временная очередность событий затруднена для идентификации. Эпизоды, снятые в разное время суток и в разных местах, объединены общим настроением, но при этом зрителю не удастся установить принцип их зависимости от времени («Андалузский пес» Л. Бунюэля).

Следующий уровень художественного времени в кино — *время события*. Оно репрезентирует исторические координаты, в которых разворачивается тот или иной сюжет, а также поры года, время суток. Иными словами, время события эквивалентно объективному времени героя, в котором тот существует и действует.

Можно выделить еще *время наррации*. Оно создает своего рода стереоскопический эффект, ибо момент повествования всегда вторичен по отношению к моменту событий, о которых ведется рассказ. Время наррации зачастую тождественно *времени автора или героя*, если повествование ведется от его имени.

Понятие *пространств* в кино по аналогии с категорией времени неоднозначно. Оно включает и пространство зрительного зала, т.е. специально приспособленного помещения для просмотра фильмов в кинотеатре. Однако в отличие от театра здесь происходит психологический процесс идентификации зрителя с экранном персонажем, в результате «растворения» реального пространства зала (эффект полного затемнения) и так называемой «втягивающей» силы кинообразности.

Художественное пространство кинопроизведения, равно как и художественное время, формируется из нескольких взаимопроникающих слоев.

1. *Пространство события* — непосредственно связано с фабулой фильма и характеризует место действия (экстерьеры, интерьеры, пленеры). Попутно следует заметить, что существует своеобразный конфликт между пространством события и повествованием: презентация места действия замедляет ритм рассказа. И наоборот, концентрация на быстром развитии действия приводит к ограничению роли и весомости пространства события.

2. *Экспрессивное пространство*, или внутреннее (душевное) пространство героя — аудиовизуальная проекция психологического состояния персонажа.

3. *Символическое пространство* — это авторское пространство фильма. Оно формируется режиссером как переход из области конкретного видимого пространства в область эфемерную, ассоциативную (осуществляется с помощью аллегорий, метафор, символов).

Итак, *целостное художественное пространство* фильма как минимум трехслойно. При этом чрезвычайно важно отметить жесткую иерархичность его структуры: от низшего уровня (пространство события), который обязательно присутствует в каждом (в том числе и «проходном» фильме), до высшего (символическое пространство), присущего, как правило, произведениям киноискусства. Взаимодействие трех обозначенных слоев художественного пространства фильма строится по направлению снизу вверх.

Тема 2.

Особенности языка киноискусства

1. Кадр
2. Движение
3. Монтаж
4. Звуковой образ фильма

1. Кадр

Кадр – отрезок пленки, который снят непрерывно, от включения камеры до ее остановки. С одной стороны, кадр – это сегмент кинопленки, а с другой – это первооснова кинематографической образности, «слово» кинематографической речи. Нужно различать понятия «кадр» и «кадрик» – одно из 24 изображений, проходящих в секунду. Размер кадра может быть различным.

А кадр как первоэлемент киноповествования определяется дефиницией «монтажный кадр». «Монтажный кадр (отдельный монтажный кусок) — составная часть фильма, содержащая тот или иной момент действия». Иными словами, монтажный кадр обладает *длительностью*. Динамическая природа монтажного кадра превращает его в ритмическую единицу киноискусства. Важно знать, что монтажный кадр — это также ограниченное художественное пространство. Внутрикадровое пространство несет важное смысловое содержание. Оно может быть довольно реалистичным, узнаваемым, конкретным или абстрактным, символичным. Пространство кадра можно выстраивать вглубь с помощью объектива съемочной камеры по законам перспективы.

Различают три основных типа *перспективы*.

Линейная — строится по прямым линиям, которые соответствуют ходу световых лучей. В кино внутрикадровая перспектива строится оптической системой объектива, имитирующего устройство человеческого глаза. *Тональная* (воздушная) — передает эффект угасания тональной и цветовой насыщенности объектов, а также скрадывание их контуров по мере удаления от наблюдателя.

Динамическая — возникает в процессе съемки движущейся камерой. Наряду с физико-техническими параметрами, важнейшую роль при создании внутрикадрового пространства играют: *план, ракурс, свет и тень, цвет*.

План — это относительный масштаб изображения в кадре. Планы различаются по крупности.

1. *Дальний*. Разновидностью дальнего плана считается *панорама*, которая обладает собственной внутренней драматургией.

2. *Общий*.

3. *Средний*.

4. *Крупный*.

5. *Деталь*.

Сочетание в той или иной последовательности дальних, общих, средних, крупных планов позволяет воссоздать на экране выразительное художественное

пространство и проводить посредством монтажных фраз сюжетную и семантическую линию.

Кинематографический план неотделим от ракурса.

Ракурс – угол зрения камеры на снимаемый объект.

Существует пять основных ракурсов:

1) с высоты птичьего полета (используется при панорамировании в сверхдальних планах);

2) высокий (создает эффект принижения объекта за счет приподнятости по отношению к нему снимающей камеры);

3) нейтральный (создает эффект естественности объекта, ибо камера устанавливается на уровне человеческих глаз);

4) низкий (создает эффект преувеличения);

5) наклонный (создает переход вертикально-горизонтального строя кадра в диагональный).

Важнейшим художественным приемом построения внутрикадрового пространства является *пропорция света и тени*.

Различают три основных *типа освещения*:

1) высокий ключ (яркость, иллюминационность) обычно сопровождает жанры комедии и мюзикла;

2) низкий ключ (скупое освещение) присущ триллерам, детективам, драмам;

3) высокий контраст (ярко освещен дальний либо ближний план в кадре) распространен в трагедиях, мелодрамах.

Кроме того, освещение в кино классифицируется как естественное и искусственное.

Различают два главных вида *тени*.

Собственная – тень, которая образуется на самом объекте и служит его качественной характеристикой.

Падающая – тень, возникающая в результате расслоения светового потока, направленного на снимаемый объект.

Важным художественным слагаемым образной системы кадра и кинопроизведения в целом может становиться *цвет*. Если он не служит лишь «раскрашиванием» предметов и среды, а несет драматургическую и смысловую нагрузку, то в таком случае лучше вести речь о цветовой партитуре киноленты.

Итак, пространство кадра создается с помощью плана, ракурса, света и тени, цвета, а также ограничений.

2. Движение

Движение в кино отражает и эффект перемещения объектов на экране, и процессуальную природу кинообразности (ее развитие во времени и пространстве). Движение является основой сюжетосложения, формо- и смыслообразования в кино.

С точки зрения перемещающегося объекта движение различается:

1) *по направленности*:

- слева направо — не обостряет эмоциональную реакцию зрителя, так как повторяет траекторию взгляда при чтении и наиболее комфортно, привычно для глаз европейца;
- справа налево: способствует нарастанию драматизма, поскольку противоречит традиционному слежению взглядом;
- навстречу камере: обозначает решительное устремление персонажа войти в пространство зрителя;
- от камеры: обозначает обратную ситуацию — объект удаляется, дистанция между ним и зрителем увеличивается, состояние «угрозы» нейтрализуется, напряженность спадает.

2) *по скорости:*

- медленное: отражает преимущественно эпический характер повествования и присуще общим и дальним планам;
- интенсивное: свидетельствует о нарастании драматического напряжения действия;
- равномерное: передает естественный ход событий;
- ускоренное: обозначает довольно высокую степень условности и используется в фантастических, комедийных жанрах;
- остановка: обозначает не просто торможение, но «ломает» темпоритмический рисунок и зачастую приобретает символический оттенок.

3) *по характеру:*

- традиционное: естественный способ перемещения независимо от скорости и направления (ходьба, бег, проезд и т.п.);
- эксцентрическое: условный способ перемещения (пантомима, «лунная» и прочие походки);
- танец: хореографические композиции, номера, используемые в мюзиклах, музыкальных комедиях и прочих соответствующих жанрах.

Важнейшим источником динамических эффектов в кино является кинокамера. Съемки движущейся камерой называются тревеллингом. Различают 5 главных видов тревеллинга:

1) вращение вокруг оси (ран-камера) — предполагает своего рода поворот «головы» зафиксированной камеры;

2) съемки камерой, установленной на кране (подъем, спуск, незначительное перемещение в воздухе);

3) съемки камерой, установленной на движущейся тележке (либо другом автомеханическом объекте — мотоцикле, машине и пр.), что позволяет достигать эффекта скольжения по поверхности;

4) «воздушная камера» — съемки с вертолета, воздушного шара и прочих летающих объектов, что способствует разворачиванию панорамного масштаба на экране;

5) «ручная камера» — съемки с плеча (или руки) перемещающегося оператора — создает в кадре предельное эмоциональное напряжение из-за своей неустойчивости, несбалансированности.

Итак, *движение* есть главный способ художественной организации экранного пространства и времени, а также возможность акцентирования на главном в кадре.

3. Монтаж

Монтаж — это сборка целого из отдельных элементов. Монтаж в кино подразделяется на *внутрикадровый* и *междукадровый*.

Внутрикадровый монтаж — это построение внутрикадрового пространства (композиции) с помощью планов, ракурсов, движения.

Междукадровый монтаж — это соединение монтажных кадров, фраз между собой в целостный экранный текст.

Первым шагом на пути освоения монтажных приемов в кино стал *последовательный монтаж* — хронологическое соединение эпизодов для изложения *одной* повествовательной линии (Ж. Мельес «Путешествие на Луну»).

Следующий уровень включает в себя *классический монтаж*, основные приемы которого были разработаны американским режиссером Д.У. Гриффитом.

Решающий вклад привнесли так называемые русские формалисты — режиссеры советской киношколы 1920-х годов.

«*Эффект Кулешова*». Дефиниция «эффект Кулешова» прочно отождествляется с базовой концепцией монтажного искусства: в зависимости от последующего кадра изменяется смысловое значение предыдущего.

Л. В. Кулешов не был первооткрывателем монтажных приемов, но он предложил четкую систему доказательств, подтверждающих «сборный» характер кинематографических образов.

Следующая разновидность «тематического монтажа» (по классификации Л. Джаннетти) — *сравнительный монтаж* (Дзига Вертов «Человек с киноаппаратом»).

Метафорический монтаж, или монтаж, параллельный значению, — довольно широко распространен в киноискусстве.

Интеллектуальный монтаж (параллельный представлению) — был разработан и частично реализован С. Эйзенштейном, а также французскими киносюрреалистами в 1920-е годы, однако широкое применение нашел в постмодернистском экранном искусстве конца XX в.

В развитие монтажного языка киноискусства внесли свой вклад все лидирующие школы эпохи немого кино — французская, американская, советская и др.

С течением времени стало очевидно, что, по сути, существует три типа *междукадрового монтажа*:

1) повествовательный, когда доминирует причинно-следственная связь эпизодов и соответственно – логика последовательного рассказа;

2) параллельный – чередование сюжетно-незаконченных действий, предполагающее возможность их мысленного соединения в восприятии зрителей; при этом все действия могут протекать в реальности, а могут «расслаиваться» на реальные и ирреальные;

3) ассоциативный — введение метафор, аллегорий в качестве дискретной параллели разворачивающимся событиям, что способствует кристаллизации семантического ряда.

Таким образом, монтаж в кино многофункционален. Он выступает и в качестве механизма «сборки» фильма, служит вспомогательным средством ведения экранного повествования, определяет его темпо-ритмическую специфику, но при этом еще может становиться ведущим средством художественной выразительности.

4. Звуковой образ фильма

Звуковой образ фильма складывается из четырех взаимопроникающих слоев: шумы (скрип, грохот, шелест и пр.), речь, музыка, тишина. Пропорциональность этих элементов менялась в различные периоды развития киноискусства, но изначально кино оперировало не только изобразительной, но и звуковой образностью. Уже на первых сеансах «движущаяся фотография» сопровождалась музыкальным аккомпанементом тапера или даже целым оркестром. Слово было представлено титрами, а иногда и напрямую озвучено.

Первый «звуковой и разговорный» фильм «Певец джаза» режиссера А. Кросланда был снят в США в 1927 г. В европейском кино массовый переход кинопроизводства с «немых» на «говорящие» фильмы начался в 1929 г. В авангарде этого процесса шла Англия, где с 1925 г. снимались короткометражные звуковые ленты «с пением и танцами».

Открытие звукозаписи лишь материализовало, сделало реальным звуковое пространство. Перед режиссерами встала сложная эстетическая задача: уравновесить на экране два интенсивных художественных объема — изображение и звук, согласовать ритм визуального и звукового образов, сохраняя при этом экспрессивную силу фильма.

Следующим шагом было осознание художественного значения паузы в диалоге. Одним из первых открыл пластическую ценность молчания на экране английский режиссер Д. Пирсон в немом (!) фильме «*Reveille*» («Утренняя заря», 1924).

Серьезной попыткой освоения нового способа выразительности в кино явилось обнаружение манифеста о звукозрительном контрапункте (1928), авторами которого были советские режиссеры — С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, Г. Александров. Их идея состояла в том, что звук не может повторять содержания визуального ряда, но должен его дополнять — даже тогда, когда источник звука не находится в физической близости, и связь изображения со звуком является чисто рациональной. Эта теория не нашла повсеместного

применения, однако ее авторы указали одно из направлений снятия возникшего эстетического противоречия, хотя на тот момент не имели совершенно никакого опыта работы в звуковом кино. Звуковой образ фильма, получив к 1930 г. возможность быть слышимым в полном объеме, коренным образом повлиял на всю эстетику кино: драматургию, монтаж, актерское мастерство, темпо-ритмический рисунок.

В 1950-1960-е годы снова изменяется пропорция составных частей звукового образа в кино: приоритет получают шумы, отчетливо акцентируется значимость молчания персонажа. Музыка же зачастую оттесняется на периферию — например, в фильмах М. Антониони, Л. Бунюэля, И. Бергмана.

Итак, звуковой образ в кино имеет сложное внутреннее строение. Четыре его компонента (шум, слово, музыка, тишина) находятся в динамике многочисленных взаимодействий, наложений, но при этом имеют собственную художественную автономию.

Тема 3.**Кино Франции начала XX в.**

1. Периодизация киноискусства.
2. Рождение кинематографии во Франции.
3. Жорж Мельес и его деятельность в кино.

1. Периодизация киноискусства.

Первый этап истории киноискусства охватывает период с 1895 по 1930 гг.: от изобретения «движущейся фотографии» до овладения звуком. Основное внимание здесь уделяется 1920-м годам, когда сформировались первые киношколы (французская, шведская, германская, американская, советская) и кино обрело статус самостоятельного искусства.

Второй этап — 1930–1940-е годы — выпадает на тоталитарную эпоху. Кино было взято под жесткий государственный контроль как средство наиболее эффективной идеологической пропаганды. Одновременно в результате освоения звукозаписи назрела потребность в изменении образного языка кинематографа. Все это способствовало, с одной стороны, жанрово-стилевой унификации европейского кино, а с другой — поиску новых художественных решений игрового фильма.

Мощный импульс развитию киноискусства в этот период придали два крупнейших течения: французский поэтический реализм и итальянский неореализм.

Третий этап — 1950–1980-е годы — время так называемых «новых волн», когда молодые режиссеры активно обновляют экранную поэтику, как на содержательно-тематическом, так и на формально-семиотическом уровне. Одной из главных особенностей рубежа 1950–1960-х годов является интенсивное формирование киношкол в странах Восточной Европы: польской, венгерской, чехословацкой.

Четвертый этап развития киноискусства — 1980–2000-е годы — характеризуется размыванием европоцентризма: ослаблением доминантной функции крупнейших киношкол (итальянской, французской, германской, российской). Одновременно на мировом экране предстают достижения датской, финской, гонконгской, южно-корейской, иранской, китайской, мексиканской и других школ. Такой «крен» сложившейся иерархии в сфере кинематографа вполне адекватен общим процессам глобализации. Отсюда и отчетливое тяготение новой генерации режиссеров, дебютировавших в конце 1980-х годов, к единой постмодернистской эстетике.

2. Рождение кинематографии во Франции.

Во второй половине XIX в. (после изобретения фотографии) инженерная мысль сосредоточилась на решении задачи одушевления фотографического изображения. Почти в каждой стране конструкторы работали над созданием аппаратов, позволяющих получить движущиеся снимки людей, животных, предметов. Параллельно со съемочной камерой был создан проекционный

аппарат, воспроизводящий движущееся изображение на белом полотне экрана. Все столичные города наводнили такого рода аппараты, однако из-за своего технического несовершенства они постоянно ломались. И только в 1895 г. труд многочисленных конструкторов был, наконец, доведен до практического завершения. Сыновья Антуана Люмьера — лионского владельца фабрики по производству фотобумаги — запатентовали свое изобретение, которое впоследствии получило повсеместное распространение.

Огюст и Луи Люмьер (соотв. 1862–1954; 1864–1948), пользовавшиеся авторитетом в научной и промышленной среде, беспрепятственно внедрили свою техническую игрушку в повседневную жизнь. Первый публичный просмотр состоялся 28 декабря 1895 г. в Гран-кафе на Бульваре Капуцинов в Париже. Именно с этого момента — первого платного (коммерческого) сеанса, принесшего 33 франка чистой прибыли, — начинается история мирового кино. Братья Люмьер не предвидели триумфального будущего своего детища и рассматривали кинематограф лишь как «живую фотографию» – аттракцион, способный привлекать многочисленных зрителей и приносить существенную прибыль. Однако скоро стало очевидным, что французы открыли путь новому виду искусства. Братья Люмьер положили начало *документальному кино*. Они снимали на пленку короткие (продолжительностью несколько секунд) репортажи из будничной жизни города и своей семьи: «Выход рабочих с фабрики», «Завтрак Младенца», «Игра в покер», «Прибытие поезда», «Разрушение стены» и др. Эти названия представляли собой сюжет картин, авторы которых не инсценировали события, а лишь фиксировали их с помощью киносъёмочного аппарата. Братья Люмьер создавали фильмы без сценария, без декораций, без участия актеров. Одно из немногих исключений — знаменитый скетч «Политый поливальщик», где мальчик-подросток наступает на шланг за спиной садовника, и тот в результате неожиданно обдаёт себя струей воды. Сцена была снята на натуре, а в качестве исполнителей выступили приятели Люмьер.

Естественность экранного образа, отсутствие какого бы то ни было вмешательства создателей фильма в реальный ход события, снимаемого на пленку, — характерная особенность кинематографа Люмьер. Крупные планы лиц, рук, вещей приводили первых зрителей в трепет, выполняя своего рода функцию фильмов-ужасов. В этой связи следует вспомнить классический пример — ролик «Прибытие поезда на станцию Ля Сиота».

3. Жорж Мельес и его деятельность в кино.

Вторая значительная персона в истории кинематографа – Жорж Мельес (1861–1938). С его именем связано возникновение игрового (в просторечии — художественного) фильма. Мельес был театральным деятелем и в период первых люмьеровских киносеансов возглавлял Театр Робер Уден, на сцене которого ставил спектакли, насыщенные трюками, волшебными превращениями, фокусами. В кинематографе Мельес поначалу увидел лишь средство для иллюзионистов, способное значительно разнообразить

сценическое представление. Но вскоре создание «экранных чудес» целиком захватило французского театрального мага. В 1898 г. недалеко от Парижа в Монтрее он построил первый киносъемочный павильон. Это был обычный зал со сценой, только вместо кресел для зрителей на уровне среднего ряда партера Мельес установил кинокамеру. Используя современную терминологию, можно сказать, что Мельес создавал фильмы-спектакли. В полном соответствии с законами театра он выстраивал на площадке действие, а затем запечатлевал его на киноплёнку. Совмещая в одном лице сценариста, декоратора, режиссера, актера и оператора, Мельес снял около 500 фильмов, среди которых «Путешествие на Луну» (1902), «Путешествие через невозможное» (1904), «Завоевание полюса» (1912). Репортажному принципу создания фильмов он противопоставил театральный. Иными словами, изменил качество предкамерной реальности. Если в люмьеровских лентах жизнь представляла в своих естественных формах, то мельесовские фильмы являли собой запечатленное на плёнке «рукотворное», поставленное по законам театра зрелище.

Картины Мельеса отличаются богатством выдумки, разнообразием технических решений, размахом декораций, но вместе с тем страдают монотонностью экранного изображения, представленного общими маловыразительными планами. В отличие от фильмов братьев Люмьер, где реальные объекты свободно приближались и удалялись от камеры, перемещение актеров в студии Мельеса было строго ограничено порталом сцены, а киносъемочный аппарат также оставался статичным. Этот существенный недостаток позволил многим исследователям кино говорить о некинематографичности мельесовских фильмов, ограничивая его вклад в развитие экранного языка изобретением серии трюков (рапид, двойная экспозиция, взаимозамещение предметов в кадре и т.д.).

Однако, несмотря на условно-театральный характер фильмов-феерий, Мельес сделал открытие важнейшего средства кинематографической образности — монтажа. Снимая развернутые сюжеты с завязкой, развитием действия, кульминацией, он не мог уложиться в один монтажный кадр. Это и привело Мельеса к использованию *последовательного монтажа*. Более того, в его творчестве есть примеры, подтверждающие ассоциативный способ мышления. Так, в фильм «Путешествие на Луну», снятый с театральным размахом (колоссальные декорации, костюмы, фронтальные мизансцены), режиссер вводит совершенно инородный документальный кадр (крупный план водной толщи), символизирующий подводное плавание героев. Еще одним доказательством могут служить его так называемые «реконструированные хроники» — «Дело Дрейфуса» (1899), «Коронация Эдуарда VII» (1902). Здесь в качестве художественных элементов Мельес использовал фотографии, опубликованные в прессе.

До 1914 г. французское кино занимало лидирующее положение в мировом кинопроцессе. Здесь появились первые «кинозвезды» (Андре Дид,

Макс Линдер), первые эксцентрические комедии, первые киноимперии «Пате» и «Гомон». Для того чтобы превратить кино из дешевого ярмарочного развлечения в высокохудожественное зрелище, ряд литераторов и театральных деятелей организовали общество «Фильм д'Арт» («Художественный фильм») и занялись экранизациями известных романов с привлечением знаменитых актеров. Первая мировая война подорвала позиции европейского кино, но не остановила кинопроцесс. Центр его быстро и незаметно переместился на американский континент.

Таким образом, развитие кинематографа в первое десятилетие истории кино происходило по двум направлениям:

- документальное («люмьеровское») — основано на фотографической природе экранного изображения;
- фантастическое («мельесовское») — основано на обыгрывании пофазного движения изображений на экране.

Тема 4.

Кино США начала XX в.

1. Первые шаги кинематографии в США. Рождение Голливуда.
2. Вклад Дэвида Уорка Гриффита в развитие киноискусства.

Самый мощный в мире центр кинопроизводства возник в результате так называемой патентной войны. Знаменитый изобретатель Томас Алва Эдисон (1847–1931), придумавший помимо прочего аппараты для съемки и показа картин, обладал патентами на свое открытие. Представители фирмы Эдисона требовали от владельцев кинотеатров («никельдеонов») лицензии на прокат своих фильмов, оплату за пользование его аппаратами. Возник *Патентный Трест* (Motion Picture Patent Company). Эта компания попыталась полностью взять под свой контроль производство и прокат фильмов. (24 декабря 1908 г. полиция Нью-Йорка закрыла в городе более пятисот «никельдеонов», не плативших «дань» – «черное Рождество».) Неподчинившиеся предприниматели – «независимые» – тоже объединились, выдвигая более гибкие условия сотрудничества с «никельдеонами».

«Независимые» компании были гораздо либеральнее и демократичнее – они обращались в первую очередь именно к массам иммигрантов, которые в огромном количестве прибывали в те годы в Соединенные Штаты. А это были те самые люди, кого третировали как «чужих» режиссеры компаний «Байограф» и «Вайтаграф».

Патентная война обусловила значительный подъем кинопроизводства и вызвала эмиграцию самостоятельных студий на запад во избежание штрафных санкций со стороны агентов треста. Самым удобным местом оказалась Калифорния, район Лос-Анджелеса, откуда было рукой подать до мексиканской границы. А идеальные природно-климатические условия (горы, океан, разноплеменное местное население) облегчали создание фильмов, действие которых должно было происходить в разных частях света и в разных слоях общества. Постепенно вслед за «независимыми» на берега Тихого океана устремились и студии, входящие в трест.

Так в 1908 г. возник *Голливуд*, который уже к 1914 г. стал крупнейшим в мире центром кинопроизводства. Картины снимались практически ежедневно в двух основных жанрах: ковбойские фильмы, позже получившие название вестерна, и комедии — slapstick comedy (комедия «затрещин»).

Ковбойские фильмы были детищем Гилберта М. Андерсона (1882–1971), актера, наездника и постановщика. В 1903 году он снялся в знаменитом фильме Эдвина Портера «Большое ограбление поезда», затем играл во многих фильмах трестовской компании «Вайтаграф».

Этапный для развития кинематографа фильм «Большое ограбление поезда» (1903) Эдвина Портера. Это фильм явился отправной точкой в развитии жанра «вестерн», который, представляет собой довольно редкое

сочетание вестерна и гангстерского фильма. В фильме использован метод параллельного монтажа.

Отцом американской кинокомедии считается Мак Сеннетт (настоящее имя и фамилия Майкл Синнот; 1884-1960). В своих фильмах он всячески акцентировал любые эффекты, какие могли вызвать смех, а позднее заставлял это делать других режиссеров, фильмы которых продюсировал. У Бастера Китона («Дневные мечты», «Полицейские») мы обнаруживаем целую толпу полицейских, гонящихся за Бастером, можно быть абсолютно уверенным: они пришли сюда из фильмов Мака Сеннета. Особую популярность эти полицейские завоевали у многочисленных иммигрантов, немало натерпевшихся от настоящих полицейских и отводивших душу в смехе над их экранными коллегами. В 1912 г. вместе с Чарлзом Бауманом и Адамом Кесселом Сеннет образовал кинокомпанию «Кистоун».

В основе его лент лежал карикатурный показ жизни. До предела насыщая свои картины комическими эффектами, он избегал какой-либо назидательности и превращал экранное зрелище в стремительный круговорот событий. Именно в рамках, очерченных «комической», учились искусству кинокомедии такие титаны комедийного кино, как Чарлз Чаплин и Бастер Китон.

Итак:

- в середине 900-х годов возникают кинотеатры, где фильм — единственное средство развлечения;
- чтобы упорядочить отношения в сфере кинопроизводства и кинопроката, Эдисон создает Патентный трест, выдающий лицензии на право вести кинобизнес;
- в результате кинокомпаний разделяются на компании Треста и «независимые»;
- спасаясь от контролеров Треста, «независимые» мигрировали в Калифорнию, где и образовали Голливуд;
- фильмы компаний Треста адресовались состоятельным зрителям, а фильмы «независимых» — массам бедных иммигрантов;
- основные жанры раннего американского кино — ковбойские фильмы Г. Андерсона, комедии «затрещин», «комическая» М. Сеннета.

2. Вклад Дэвида Уорка Гриффита в развитие киноискусства.

Главной фигурой американского (да и мирового) кино начала XX в. является *Дэвид У. Гриффит* (1875–1948). Он пришел в кино случайно в поисках заработка. Сначала снимался в эпизодических ролях, писал сценарии. Свой первый фильм – «Приключения Долли» – Гриффит поставил в 1908 г. В довольно примитивном сюжете были заложены две принципиальные особенности: динамичная фабула (высокая плотность событийного ряда) и happy end (спасение в последний момент), ставшие в дальнейшем канонами голливудского фильма.

Творческий вклад Гриффита в развитие искусства кино определяют

четыре основных момента:

- внедрение в кинодраматургию романной повествовательной конструкции;
- параллельный монтаж;
- превращение кинокамеры в активного участника действия;
- реформа системы актерской игры.

Главным результатом всех гриффитовских реформ явился *параллельный монтаж*. Идею одновременного развития нескольких сюжетных линий он позаимствовал из литературы (прежде всего у Диккенса) и научился повествовать изображениями, скачкообразно переходя от одного эпизода к другому. Сюжетосложение в фильмах Гриффита обрело многослойность. События, происходившие в одно и то же время в разных местах, чередовались друг с другом на протяжении всей ленты и пересекались только в финале. Сегодня подобный способ киноповествования является хрестоматийным. К 1913 г. Д. У. Гриффит становится зрелым художником со своим собственным творческим методом. Это позволило ему создать первые в мире монументальные экранные произведения — «Рождение нации» (1914) и «Нетерпимость» (1916).

Следует признать, что именно Гриффит превратил развлекательный аттракцион в кинематограф во всех его функциях — художественной, промышленной, пропагандистской, коммуникативной.

1. Режиссер разработал практически доступную систему образной выразительности, включающую в себя как драматургические, так и монтажные приемы. Заслуга Гриффита в том и состоит, что в отличие от других режиссеров и крупный план, и иные новые выразительные средства он применял всегда творчески и обдуманно.

2. Гриффит превратил съемки конкретного фильма в промышленное предприятие, подразумевающее не только вложение средств, но и организацию труда, и техническое обеспечение, и решение вопросов снабжения, и использование людских ресурсов.

3. Гриффит придал кинематографическому рассказу идейную направленность, идеологическое звучание.

4. Сумел своими фильмами объединить зрителей в их отношении к конкретным философским, социальным, психологическим проблемам, т.е. придать кинематографу коммуникативную функцию.

Тема 5.

Немецкий кинематограф 1920-х гг.

1. Художественные достижения немецкого киноэкспрессионизма.
2. Символический киноэкспрессионизм Фрица Ланга.
3. «Каммершпиль» – направление в немецком кино в 1915–1925 гг.

1. Художественные достижения немецкого киноэкспрессионизма.

В 1920-е годы мощный творческий рывок совершает немецкое кино. В поверженной и изолированной после Первой мировой войны Германии возникли экранные произведения, вызвавшие резонанс, как на международном кинорынке, так и всугубо художественной сфере.

Эрнст Любич (1892-1947) считается основателем исторического жанра в немецком кино, хотя более точной формулой его картин является «костюмный фильм». Режиссер не избирает предметом своего художественного исследования исторические события, но облачает в «костюм» той или иной эпохи мелодраматический сюжет. Э. Любич прекрасно владел не просто ремеслом, а мастерством кинорежиссуры. Он безукоризненно следовал жанровым канонам мелодрамы и комедии, чем всегда привлекал к своим лентам широкую зрительскую аудиторию. Но вместе с тем Э. Любич демонстрировал тонкое искусство пластического построения кадра и ритмической организации сцен с симметричным движением сотен статистов. Например, финальный эпизод картины «Мадам Дюбарри» (1919) снят преимущественно на дальних планах.

Э. Любич открыл для немецкой кинематографии путь на зарубежный рынок и обрел статус «европейского Гриффита». Его фильмы «Мадам Дюбарри», «Анна Болейн», «Жена фараона», «Принцесса устриц» и др. отличались не только постановочным размахом, но хореографизмом внутрикадровых композиций и четко ритмизированным рисунком сюжетосложения.

Однако всерьез о художественных достоинствах германского киноискусства 1920-х годов весь мир заговорил в связи с творчеством режиссеров-экспрессионистов.

Киноэкспрессионизм представляет собой заключительную фазу развития целостного направления в мировой художественной культуре начала XX в.

В отличие от импрессионизма (главным образом во французской живописи второй половины XIX столетия), где речь шла о воспроизведении, о попытке воссоздать подлинную атмосферу, ее физическое воздействие (на глаз), передать настроение, пробудить в зрителе впечатление от реальности (*impression*), в экспрессионистских произведениях реальная жизнь не воссоздается, а интерпретируется, перетолковывается, представляется не такую, какова она на самом деле.

Совершенно иная мотивация в творчестве экспрессионистов, особенно немецких: они потрясены несправедливостью цивилизованного мироустройства, ужасами мировой войны, позорным поражением в ней Германии, послевоенным хаосом, который им кажется вселенским. Поэтому, в отличие от импрессионистов, они не столько видят мир, сколько переживают его, т.е. видят его изнутри. Окружающий мир представлялся им сползающим в пропасть, стоящим на краю апокалиптической глобальной катастрофы. Отсюда – графичность живописи, энергичные цветовые контрасты, пространственные и линейные искажения и смещения, пластическая неуравновешенность в произведениях Эмиля Нольде, Макса Бекмана, Отто Мюллера и других художников.

Экранный вариант экспрессионизма — это целый ряд фильмов, авторы которых как раз и пытались выразить те страхи и кошмары, что после войны охватили целое поколение немцев. Кроме «Кабинета доктора Калигари» в этот ряд обычно включают фильмы «Голем — как он пришел в мир» (1920) Пауля Вегенера и Карла Беше, «Усталая смерть» (1921) Фрица Ланга, «Носферату — симфония ужаса» (1921 /1922) Фридриха Вильгельма Мурнау, «Генуине» (1920) и «Руки Орлака» (1924) Роберта Вине, «Кабинет восковых фигур» (1924) Пауля Лени. Действие в этих фильмах строится, как правило, вокруг либо фантастического, либо просто необычного персонажа. Этих персонажей, так сказать, антигероев, окружают их жертвы.

В основе экспрессионизма лежит трагическое мироощущение и, соответственно, — трактовка человека как существа, подавляемого необоримостью Судьбы. Первым фильмом, открывшим новое направление, стал «Кабинет доктора Калигари» (1919) Роберта Вине (1881–1938). Фильм является классическим образцом эстетики экспрессионизма не только на тематическом уровне, но и с точки зрения формы. В этой связи следует подчеркнуть, что главными соавторами режиссера стали художники Герман Варм, Вальтер Рериг и Вальтер Рейман. Ибо декорации, костюмы, актерский грим являлись выражением философско-эстетической концепции экспрессионизма. Тема фильма, совпавшая с настроениями упадка, катастрофы, бесперспективности, страха и угрозы, которые охватили немецкое общество по окончании проигранной войны – все это поставило его у истоков нового кинематографа, по сути, первым в ряду фильмов, которым суждено было принести немецкому кино мировую славу.

2. Символический киноэкспрессионизм Фрица Ланга.

Выдающимся представителем *символического киноэкспрессионизма* является Фриц Ланг (1890–1976). В 1921 г. он создал фильм «Усталая смерть». По форме это произведение представляло собой четыре вариации на одну тему: девушка безуспешно пыталась спасти от гибели своего возлюбленного. Действие разворачивалось в четырех условно-географических измерениях — романтическая Германия, мусульманский Восток, карнавальная Венеция и буддийский Китай. Неизменным оставалось лишь повторяющийся финал:

смерть побеждала любовь, и под ее покровом возлюбленные соединялись навеки. Следующий фильм Фрица Ланга «Доктор Мабузе – игрок» (1922) представляет собой своеобразную интерпретацию «Кабинета доктора Калигари».

В 1924 г. Ф. Ланг осуществляет беспрецедентную по масштабам постановку «Нибелунгов». Первая серия «Смерть Зигфрида» характеризуется эпической торжественностью и монументальностью: фронтально развернутые симметричные мизансцены, подчиненные вертикальной доминанте композиции кадров, замедленно-ритуальное движение и т.д. Вторая серия — «Мечь Кримгильды» — это ярость противостояния, хаос и праздник смерти. Соответственно деформирована общая изобразительно-пластическая фактура кадров посредством разрушения вертикально-горизонтальных композиционных соподчинений. Идеализируя героев, подавляя настроение обреченности, режиссер воссоздал на экране легендарную атмосферу средневековых преданий и определил свой фильм как «произведение истинно народное, которое является проявлением великого германского духа». Спустя два года появилась знаменитая картина Ф. Ланга «Метрополис» (1926).

Другим фильмом, принципиальным для экспрессионистского видения мира, стал «Носферату — симфония ужаса» (1921/1922), поставленный режиссером Фридрихом Вильгельмом Мурнау. Практически это первая экранизация романа ирландского писателя Брэма Стокера «Гость Дракулы» (1897), и именно с нее центральный персонаж начал свой длинный кинематографический путь, вплоть до «Дракулы Брэма Стокера» (1992, Ф. Коппола), «Дракулы: мертвого и нежного» (1995, М. Брукс) и «Вампиров» (1997, Джон Карпентер).

Кинематографический экспрессионизм как направление в искусстве просуществовал недолго: начавшись в 1919 году фильмом «Кабинет доктора Калигари» Роберта Вине, он завершился в 1924 году в фильме «Кабинет восковых фигур», снятом Паулем Лени.

К середине 1920-х годов поэтика экспрессионизма обретает черты реализма. В первую очередь, это проявилось на сюжетно-тематическом уровне. Авторы отказываются от фантазмагорических и фантастических историй и обращают свой интерес в область повседневной жизни маленького человека. Заостренность художественных экспрессионистских приемов заметно ослабевает (нет уже драматического антагонизма света и тьмы, нет рельефно графической деформации изображения, нет философско-эпического размаха). Простота сюжета, правдоподобие социальной среды обусловили привычный стиль актерской игры.

3. «Каммершпиль» – направление в немецком кино в 1915–1925 гг.

Другое течение немецкого кино тех лет получило название (течение позднего экспрессионизма) «*каммершпиле*» — камерный фильм. Фильмы этого течения повествовали не о тиранах, а о простых людях. *Здесь исследуется отдельный человек, его психология, особенности его характера, связанные с*

социальным положением персонажа. Основателем, а фактически и создателем этой группы фильмов, ставших направлением в немецком кино, был сценарист *Карл Майер* (1894–1944).

Типичным образцом камершпиля стал фильм *Ф. Мурнау* «Последний человек» (1925). Столкновение моральных принципов, испытание духа не в экстремальной, но в обыденной обстановке – идея, положенная в основу «Осколков», центральный конфликт фильма («Осколки» 1921, режиссер *Лулу Пик*, в советском прокате «Пост № 158»). Обе ленты известны тем, что в них почти нет надписей, т.е. титров. В немом кино титры выполняли множество задач – объединяли происходящее на экране или воспроизводили речь действующих лиц. Надписи появлялись не внизу, а вставлялись между кадрами, поэтому их называли интертитрами. На интертитры ложилась огромная смысловая нагрузка, доставшаяся затем звуку.

Авторы фильмов не пользовались интертитрами. Они сумели выстроить события так, чтобы все было понятно без слов. В этом еще одно отличие камершпиле от фильмов экспрессионизма, действие которых разворачивалось в необычных местах и неведомом времени, а потому не могло обойтись без дополнительных разъяснений – надписей на экране.

Итак:

— 1920-е годы в Германии — время массированного расширения кинопроизводства;

— 1920-е годы — «золотой век» немецкого кино во всем многообразии его направлений;

— киноэкспрессионизм (Вине, Ланг, Мурнау, Лени) был разветвлением в европейском искусстве 1920-х годов и выражал настроения в немецком обществе тех лет;

— фильмы «каммершпиле» (Майер, Йесснер, Пик, Мурнау) были вариантом театральных постановок Райнхардта и особым, более индивидуальным способом передавали общественные разочарования 1920-х годов;

— неоромантические фильмы Фрица Ланга выражали идею двоемирия 1920-х годов, создавая вымышленный мир и воссоздавая (или подразумевая) мир реальный;

— в «экспериментальных» фильмах некоторые художники-авангардисты (Эггелинг, Рихтер, Фишингер, Руттман) нашли новый, удобный способ продолжить живописные эксперименты;

— в целом, для немецкого кино 1920-е годы — время выражения общественных настроений.

Тема 6.

Кинематограф Франции 1920-х гг.

1. Киноимпрессионизм: формирование и развитие феномена первой волны французского авангарда.

2. Вторая волна киноавангарда в контексте дадаистской и сюрреалистской образности.

1. Киноимпрессионизм: формирование и развитие феномена первой волны французского авангарда.

Французское кино после Первой мировой войны довольно долго находилось в кризисе. Оставаясь в тени ярких достижений шведских и германских режиссеров, французская кинематография утрачивала свой лидерский статус. Чтобы выровнять ситуацию, творческая общественность предприняла ряд мер с целью возрождения художественного потенциала своей киношколы. Молодые режиссеры (часто приходившие из литературы, живописи и др. областей искусства) увлеченно экспериментировали в области кинематографической формы. Их стали называть авангардистами, а само их движение – авангардом (от фр. – «передовой отряд»). Так во французском кино возникло течение импрессионизма, главными представителями которого стали Луи Деллюк, Ж. Эпштейн, Абель Ганс, М. Л'Эрбье и многие другие.

Ключом для понимания творческой деятельности так называемой «группы Деллюка» служит основополагающая концепция превращения кинематографа событий и фактов в кинематограф мыслей и настроений. Важно не то, что происходит с героем (событие), а то, о чем он думает (внутреннее состояние). Поэтому режиссеры-импрессионисты мало заботились о сюжете, прибегая в основном к довольно примитивной мелодраматической фабуле. Образ человека в их фильмах смоделирован интроспективно — изнутри своих переживаний, воспоминаний, настроений (Луи Деллюк (1890-1924) «Молчание» (1920); «Женщина ниоткуда» (1922)).

Значительной фигурой французского киноимпрессионизма был Абель Ганс (1889—1981). Свое творческое кредо он сформулировал следующим образом: «Вся жизнь сна и весь сон жизни готовы стать реальностью на киноплёнке». Превратить действительность в мечту режиссеру удалось в фильме «Колесо» (1922).

Представитель импрессионизма — Марсель Л'Эрбье (1890-1979) — утверждал, что искусство — это прекрасная ложь. Соответственно задача режиссера заключается в создании красивых, но заведомо неправдоподобных произведений. В своей лучшей картине «Эльдорадо» (1920) Л'Эрбье активно визуализирует традиционно мелодраматический сюжет, добиваясь изобразительной утонченности с помощью наплывов, двойной экспозиции,

смены планов. Л'Эрбье символически отрицает объективную реальность как основу киноязыка.

Фильмы французских киноимпрессионистов отличались визуальной образностью. Человек в их фильмах сливался с окружающей средой, становясь элементом мировой материи. Художественное пространство кадра моделировалось в первую очередь при помощи естественного освещения, воздушной перспективы и движения. Динамика экранного изображения, достигаемая посредством как тревеллинга, так и междукадрового монтажа, открывала эстетический и драматический потенциал нового вида искусства.

После 1919 г. новое поколение французских кинематографистов сплотилось под лозунгом борьбы за превращение кино в новое, подлинно современное искусство, за осознание своей художественной специфики. Это течение стали именовать «Первым Авангардом». Для произведений «Первого Авангарда» характерна установка на поэтическое самовыражение, лиризм, использование зрительных метафор и аллегорий.

2. Вторая волна киноавангарда в контексте дадаистской и сюрреалистской образности.

Киноавангард представлял собой направление с многочисленными разветвлениями, куда примыкали в качестве постановщиков не только собственно режиссеры, но и художники, поэты, музыканты. Однако в рамках этого пестрого течения можно выделить три основных доминанты: *дадаизм*, *абстракционизм*, *сюрреализм*.

Бурное нигилистическое движение *дадаистов* быстрее других исчерпало свой художественный ресурс. Наиболее яркая его представительница *Жермена Дюлак* (1882-1942) связывала в своем творчестве идеи французских киноимпрессионистов с более радикальными устремлениями киноавангардистов.

Ж. Дюлак считала, что фильм должен вызывать у зрителя такое же ощущение, как музыка у слушателя. В своих картинах («Приглашение к путешествию», «Пластинка № 927», «Арабеска») она пыталась создать зрительные эквиваленты музыкальных произведений Бетховена, Шопена, Дебюсси, соединяя кадры на основе ассоциаций и мелодико-ритмической закономерности.

Классическими образцами абстракционизма в кино считаются фильмы *Анри Шомета* (1896-1941) «Пять минут чистого кино» и «Отражение света и скорости» (1925). Еще одним достижением киноабстракционизма стал фильм художника Ф. Леже «*Механический балет*» (1924).

«*Второй Авангард*» («поздний», начиная с 1924 г.). Первым фильмом этого направления стал абсурдистский «*Антракт*» (1924) *Рене Клера*, не вызвавший у обычной публики ничего, кроме недоумения и массы вопросов. Именно «Антракт» знаменует начало французского киноавангарда во всей совокупности его течений и является отражением духа времени — интеллектуального и эстетического бунтарства. Фильм «Антракт» представляет

собой дадаистскую комедию, полную абсурда и игры, присущей дадаистскому уму настроению в целом. Фильм довольно забавен и алогичен, причем смешно становится иногда именно из-за отсутствия логики.

Гораздо содержательнее еще одно произведение «чистого кино» — «*Механический балет*», единственный фильм известного художника-кубиста Фернана Леже. Постоянная тема его живописных произведений — попытка гармонизировать связь человека и окружающей среды, большого города с механистичной жизнью в нем. Единство контрастов, родство противоположностей и составляет пластическое содержание фильма «*Механический балет*».

Наиболее продуктивным авангардистским направлением явился *сюрреализм*. Источником и главной сущностью искусства сюрреализм признает сферу подсознания — неосознанные инстинкты и фантазии, сновидения, галлюцинации, смутные воспоминания детства. Вера в высшую реальность произвольных ассоциаций, во всемогущество сновидения и внезапно заинтересованную игру мысли. Шок, эпатаж, развлечение.

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

Первый фильм, который был объявлен откровенно сюрреалистическим, назывался «*Раковина и священник*» (1928) режиссера *Ж. Дюлак*. Однако картину не приняли из-за наивно-поэтической интерпретации фрейдистских символов ни ценители авангардистского искусства, ни автор сценария *А. Арто*.

Истинные же шедевры французского сюрреализма создали иностранцы, работавшие в 1920-е годы в Париже. Американский фотограф *Ман Рей* (1890-1976) стал родоначальником так называемого «спокойного» сюрреализма. Его фильмы («*Морская звезда*», 1928; «*Тайны замка Дэ*», 1929 и др.) — это поток живописных фотографических видений.

Итак, французское кино 1920-х годов активно экспериментировало с формой экранного произведения. Ослабив художественное значение драматургии, а затем и разрушив линейную структуру повествования, режиссеры превратили ритм и пластику изображения из абстрактного кинематографического приема в сюжетную и смысловую основу для своих фильмов.

Тема 7.

Советское кино 1920-х гг.

1. Кино и художественная жизнь России начала XX в.
2. Художественные группировки и киношколы 1920-х гг.
3. Взлет советского кино. С. Эйзенштейн.
4. Повествовательное и поэтическое кино В. Пудовкина и А. Довженко.

1. Кино и художественная жизнь России начала XX в.

Российское кинопроизводство ведет отсчет с 15 октября 1908 г. – дня премьеры первой игровой ленты. Кинодрама называлась «Понизовая вольница» («Стенька Разин»); фильм занимал двести двадцать четыре метра пленки и длился ровно семь с половиной минут. Фильм поставлен неизвестным режиссером В. Ромашковым. Фильм исключительно важен для истории кино. Он заявил о национальной традиции киноискусства, глубинными корнями уходящей в фольклор.

Полнометражная российская картина «Оборона Севастополя» (история Крымской войны 1853–1856 гг.) была поставлена реж. В. Гончаровым и А. Ханжонковым в 1911 г. Длилась картина уже 1 ч. 40 мин., а ее художественный уровень был значительно выше.

Датой рождения советского кинематографа принято считать 27 августа 1919 г., когда В. Ленин подписал декрет «О переходе фотографической и кинематографической промышленности в ведение Народного комиссариата просвещения». Отныне и до конца 1980-х гг. его деятельность планировалась, финансировалась и контролировалась специальными организациями при советском правительстве. Кино было провозглашено средством пропаганды, воспитания и просвещения.

Самый ранний жанр советского кино – *агитки*. Это были короткометражные фильмы наподобие плакатов и листовок «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!», «Все под ружье», «Запуганный буржуй» (все три 1919), «Народ – сам кузнец своего счастья» (1920).

Первые творческие взлеты советского кино. Фильмы: «Красные дьяволята» (1923) / Иван Николаевич Перистониани; «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» (1924) / Лев Владимирович Кулешов. В обоих фильмах – влияние американских вестернов.

Культурная ситуация в стране, обусловленная в том числе и кризисом европейской культуры в целом на рубеже веков; атмосфера идейной наэлектризованности, всеобщих споров, раздробивших «образованное общество» на десятки групп, течений и направлений. Идейная наэлектризованность и массовые дискуссии способствовали появлению

принципиально новых творческих (эстетических) моделей во всех видах искусства, естественно, и в кинематографе.

Мощными достижениями в области кинематографической формы заявила о себе в 1920-е годы советская киношкола. Хотя содержательно-тематический аспект здесь был ограничен советской идеологией, однако это не повлияло на стилистику фильмов и способ художественного мышления режиссеров. Зарубежные коллеги уважительно называли их «советскими формалистами», подчеркивая новаторскую сущность творчества, а три картины — «Броненосец "Потемкин"», «Мать», «Земля» — включили в список лучших фильмов всех времен и народов.

2. Художественные группировки и киношколы 1920-х годов.

Советское кино данного периода характеризуется сосуществованием двух художественных тенденций: *умеренной (московская группа)* и *левоавангардистской (ФЭКС в Ленинграде)*.

В среде московских режиссеров лидировали *Л. Кулешов, С. Эйзенштейн, Д. Вертов, В. Пудовкин*.

Лев Владимирович Кулешов (1899-1970) – режиссер и теоретик киноискусства; фильм «Необычайные приключения...» – манифест кулешовской киношколы: динамичный монтаж и акробатическая выучка актеров; из его школы вышли знаменитые актеры и режиссеры: Александра Хохлова, Всеволод Пудовкин, Борис Барнет, Леонид Оболенский.

Лев Владимирович Кулешов фильм он рассматривал как искусство представления для массовой аудитории. В этой связи особенно показательна его лента «Приключения мистера Веста в стране большевиков» (1924) с точки зрения как популярного жанра (приключенческого), так и актерского исполнения с утрированной жестикующей и фиксацией заостренного пластического рисунка. Динамичный сюжет, множество эксцентрических эпизодов, быстрый монтаж определяют игривую легкость этой картины, которая и сегодня способна увлечь зрителя. Значительно более сложной поэтикой обладает фильм «Великий утешитель» (1932), где Кулешов объединил в трагикомической тональности реальность жизни с реальностью вымысла. Двухмерная композиция фильма, высокая изобразительная культура, слаженность актерского ансамбля позволили режиссеру создать утонченное кинопроизведение — лучшее в его творческой биографии. Л. Кулешов вошел в мировой кинематографический контекст, прежде всего, как теоретик монтажа. Дефиниция «эффект Кулешова» прочно отождествляется с базовой концепцией монтажного искусства: *в зависимости от последующего кадра изменяется смысловое значение предыдущего*. Кулешов не был первооткрывателем монтажных приемов, но он предложил четкую систему доказательств, подтверждающих «сборный» характер кинематографических образов.

Дзига Вертов (Денис Аркадьевич Кауфман; 1896-1954) родился в Польше, когда она была частью Российской империи, в городе Бялыстоке.

Все наиболее интересные произведения Вертова отличаются, во-первых, строгостью построения (признак функциональной архитектуры) и, во-вторых, поэтикой предметов — новая жизнь, новый мир обозначил для Вертова и своего рода новую вещественность (не путать с аналогично названным, *Neue Sachlichkeit*, направлением в немецком искусстве того же периода). После первых опытов монтажа хроникального материала (первый большевистский киножурнал новостей «Кинонеделя», 1918-1919) и первой самостоятельной информационной хроники событий на фронтах гражданской войны («Бой под Царицыном», 1919, «Агитпоезд ВЦИК», 1921, «История Гражданской войны», 1922) создал свой, «авторский» киножурнал «Кино-Правда» (с 1922 по 1925 г. вышло 23 выпуска). Материал подбирали и снимали члены образованной Вертовым группы *киноки* («кино», «око»). Эта группа состояла из монтажера Е. Свиловой (жены Вертова), операторов и так называемых «киноразведчиков», т.е. тех, кто подбирал материал для съемок.

В «Кино-Правде» Вертов попытался создать субъективную хронику, с помощью особых съемок и монтажа «написать» на экране хроникальную поэму.

Фильм «Человек с киноаппаратом» (1929) — один из наиболее выдающихся в истории кинематографа, так сказать, «формообразующий», особеннов такой автономной области кинематографа, как документальное кино. Итак, Д. Вертов, оперируя исключительно документальными съемками, создавал поэтический образ действительности на основе монтажного соединения кадров, изъятых из реальногорепортажного контекста. Это позволило открыть в фотографическом образе с его конкретным и буквальным значением глубину абстракции. Молодой режиссер и не подозревал, какой неожиданный мощный рывок совершил в своей «кинописи». Только в 1950-е годы европейские кинематографисты осознают истинный художественный потенциал вертовской экранной поэзии.

Поиском «абсолютно новой» формы были одержимы молодые ленинградские режиссеры, объединившиеся в группу ФЭКС («Фабрика Эксцентрического Актера»). Григорий Козинцев и Леонид Трауберг — эти одаренные юноши из провинции (киевлянину Козинцеву было шестнадцать, одесситу Траубергу — девятнадцать лет) организовали театральную мастерскую, в которой молодежь одновременно с занятиями актерским мастерством и другими традиционными дисциплинами обучалась акробатике и клоунаде под руководством знаменитых петербургских циркачей Сержа и Таурека.

Из семи фильмов, поставленных ими в 1920-е годы («Похождения Октябрины», 1924, «Мишки против Юденича», 1925, «Чертово колесо», 1926, «Шинель», 1926, «Братишка», 1927, «С. В. Д.», 1927, «Новый Вавилон», 1929), ни один не содержит в себе серьезной политической рекламы, хотя все они сделаны, естественно, «с учетом» идеологических требований. Три из семи фильмов посвящены литературному и историческому прошлому. «Шинель»

основана на повестях Гоголя; «С. В. Д.» посвящен восстанию декабристов, а «Новый Вавилон» — Парижской коммуне.

В 1924 г. на экранах появился первый фильм ФЭКС «Похождения Октябрины» — *эксцентрическая комедия-шарж*. Этот короткий фильм — своеобразная развернутая реклама 1920-х годов. В 1922 г. режиссеры обнародовали свой манифест «Эксцентризмы», где изложили пять основных принципов, базировавшихся на пяти отрицаниях: отрицание прошлого, старого, неподвижного; отрицание высокой («буржуазной») культуры и всяческих авторитетов. Таким образом, в ФЭКС (Г. Козинцев, Л. Трауберг, С. Юткевич и др.) провозгласили главными эстетическими принципами киноклоунаду, спонтанность, карнавализацию. Первоначально ФЭКС реализовывала свои идеи в театре. В 1922 г. режиссеры «рассказывают навыворот «Женитьбу» Гоголя. Постановку осуществили за два дня: первый акт репетировали накануне премьеры, второй — перед началом спектакля, пока публика собиралась в фойе, третий — в антракте.

Наиболее значительным кинопроизведением ФЭКС стал фильм «Шинель» (1926). Интересной пробой оказался фильм ФЭКС «Новый Вавилон» (1929) — о героизме и упадке Парижской Коммуны.

Итак, советское кино 1920-х годов, будучи жестко ограниченным тематически и идеологически, тем не менее, характеризуется богатым разнообразием художественных стилей и жанров. Многочисленные открытия молодых режиссеров в области монтажа позволили кинематографу обрести статус полноценного искусства.

3. Взлет советского кино. С. Эйзенштейн.

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

Вехи биографии:

- ✓ 1915: окончил Рижское реальное училище;
- ✓ 1915–1917: учеба в Институте гражданских инженеров в Петрограде;
- ✓ 1917: призван на военную службу;
- ✓ 1918: вступает в ряды Красной Армии;
- ✓ 1921–1922: слушатель и режиссер-стажер Государственных высших режиссерских мастерских под руководством *В. Э. Мейерхольда*;
- ✓ 1922–1923: руководитель театральных мастерских Пролеткульта;
- ✓ 1923: первый фильм «Дневник Глумова»; творческий манифест «Монтаж аттракционов»: обоснование метода воздействия на публику с помощью цирковых, эстрадных приемов, а также плаката и публицистики;
- ✓ 1924–1927: условная революционная кинотрилогия: «Стачка» (1924), «Броненосец Потемкин» (1925), «Октябрь» (1927). Складывается собственный стиль, характерные черты которого: метафоричность, экспрессия, тяга к символической образности; благодаря монтажно-образному

кинематографу кино стало искусством; в центре картин – революционные массы; «кинематограф масс»;

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

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

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

✓ 1938–1948: «новое кино»: стремление интеллектуально и философски показывать реальность не во внешнем, а во внутреннем измерении; «Иван Грозный» (первая серия – 1944, вторая серия – 1945, но была запрещена и вышла на экран лишь в 1958 г., третья серия не закончена.).

4. Повествовательное и поэтическое кино В. Пудовкина и А. Довженко.

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

В противовес эстетике Эйзенштейна и Вертова кинематограф *Пудовкина* опирается на индивидуализированного персонажа: в своей экранной трилогии он рассматривает одну и ту же тему: как революция трансформирует жизнь человека.

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

Итак:

— в 1919 году отечественный кинематограф был национализирован;

— в основу советского кино легла идея наглядной пропаганды (политической рекламы), и основным жанром раннего советского кинематографа стал агитфильм (*Пантелеев*, *Гардин*, *Перестиани*);

— на фоне идейной наэлектризованности общества, массовых дискуссий

и катастрофического развития социальных и экономических отношений в стране возникла «русская школа кино», состоявшая из нескольких стилевых потоков;

— главный из этих потоков — пропагандистский кинематограф (Кулешов, Эйзенштейн, Вертов);

— другой поток – неполитические киноэксперименты (Кулешов, Вертов, «фэкс»);

— третий поток — коммерческое кино, включавшее в себя:

а) «авантюрные» фильмы, увлекательные истории разных жанров (Протазанов, Перестиани, Оцеп);

б) фильмы на злободневные темы, в частности, любовные (Светлов, Кулешов, Эрмлер, Роом и другие);

— в целом для советского кинематографа 1920-х годов характерны радикальное обновление языка кино.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Тема 8

Кино Беларуси 1920-х гг.

1. Организация кинопроизводства.
2. Ю. Тарич и В. Корш-Саблин – мастера белорусской кинематографии.
3. Отражение истории и современности в картинах В. Гардина.

Все достижения и просчеты белорусской кинематографии этого времени следует рассматривать в контексте единой советской системы.

Рождение белорусского кино до сих пор связывается с 1924 г., когда было создано «Белгоскино» – Государственное управление по делам кинематографии при Наркомпросе БССР. Парадоксальным образом началом кинематографического процесса в Беларуси считается учреждение цензурного по сути органа, а не создание первого фильма.

Вскоре после организации треста Белгоскино его руководители начинают предпринимать меры по созданию собственного кинопроизводства в республике. Решить эту проблему было чрезвычайно сложно. Никакой производственной базы для съемок картин ни в Минске, ни в других крупных городах страны не было. Совершенно отсутствовали и кадры кинороботников. *Было принято решение временно создать белорусскую киностудию художественных фильмов в Ленинграде*, крупнейшем кинематографическом центре страны, чтобы через несколько лет, когда в Белоруссии созреют для этого условия, а студия в Ленинграде окрепнет и кинороботники приобретут определенный опыт, осуществить ее перевод в Минск. На правах аренды Белгоскино получило в Ленинграде помещение бывшего театра, где и начало создавать свою киностудию, формировать творческие кадры. Вскоре на новой киностудии, которая получила название «*Савецкая Беларусь*», началась работа над постановкой первых художественных фильмов.

Кинопроизводство в республике началось с *кинохроники*.

Уже 16 апреля 1925 г. на заседании кинокомитета при агитационно-пропагандистском отделе ЦК КП(б)Б было принято постановление «О засъемке хроники Белоруссии». В нем указывалось на необходимость «снять хронику Советской Белоруссии, охватив важнейшие хозяйственные, культурные и бытовые учреждения, природные места, съезды Советов и разные совещания».

Между тем, первые хроникальные ленты были сняты в 1925 г. на первомайской демонстрации в Минске оператором М. Леонтьевым. А первая игровая картина «*Лесная быль*» появилась в 1926 г.

2. Ю. Тарич и В. Корш-Саблин – мастера белорусской кинематографии.

Самой крупной фигурой белорусского кино 1920-х годов является *Юрий Тарич* (1885-1967). Он создал два произведения, значительно опередивших по своей художественной ценности всю остальную

национальную кинопродукцию того времени. Фильм «Лесная быль» Тарич поставил на основе повести М. Чарота «Свинопас». В героико-приключенческом жанре режиссер рассказывает о партизанской борьбе белорусов в период Гражданской войны. Главный герой киноленты — молодой Гришка-свинопас. В этой роли снялся непрофессиональный исполнитель Л. Данилов, темперамент которого целиком соответствовал натуре экранного персонажа, умеющего выпутаться из самых безвыходных положений, играючи преодолеть любые опасности.

Одно из главных достоинств картины — подлинность атмосферы. Типичные белорусские пейзажи: лес, река, сельская улица, крестьянские дома — сочетаются в фильме с выразительными портретами крестьянских лиц. Короткий междукадровый монтаж как бы взламывает изнутри неспешный ритм деревенской жизни и усиливает динамику происходящих событий.

В этой картине Тарич продемонстрировал высокое мастерство кинорежиссуры, поднимаясь в отдельных эпизодах до уровня символично-метафорического обобщения. Например, в сцене публичного расстрела польскими офицерами группы белорусских мужиков Тарич с документальной скрупулезностью «выписывает» мрачный ритуал казни: одинокие фигуры крестьян противопоставлены четкой шеренге солдат; усталые лица молча смотрят в дула винтовок и также молча отворачиваются от ксендза. Это совершенно конкретное событие режиссер превращает в образ масштабной трагедии: офицер взмахивает шашкой, подавая сигнал к выстрелу, — режиссер выкадрировывает сияющее на солнце лезвие, готовое «вспороть» небо и кроны берез, и трижды настойчиво повторяет этот план, чтобы зритель увидел иной смысл: меч занесен над Беларусью.

В фильме «До завтра» (1929) Тарич впервые коснулся темы раздела Беларуси. Действие фильма происходит на территории Западной Беларуси в первой белорусской гимназии. Персонажи четко разделяются на два непримиримых лагеря: циничные власть придержащие поляки (начальница приюта и ее сын, офицер полиции, владельцы мясной лавки) и светлые образы учащихся гимназии (Лиза Малевич, Язэп Шумейка). Молодые герои ведут активную подпольную агитацию за воссоединение с советской частью Беларуси. Конфликт перерастает в антагонистическое противостояние сторон, результатом чего становится сначала исключение из состава учащихся Лизы Малевич, а затем и вовсе закрытие гимназии. Кульминация фильма — суд над Лизой и восстание гимназистов на ее защиту. В финальном кадре героиня, депортируемая на территорию советской Беларуси, искренне улыбается и обещает зрителю: «До завтра».

Юрий Тарич не совершил великих кинематографических открытий, но он блестяще освоил и органично использовал *художественный опыт своих выдающихся современников* — представителей советской киношколы. Он был не только профессионалом, но талантливым режиссером, значительно опередившим в своем творчестве многих более удачливых соратников. Именно

фильмы «Лесная быль» и «До завтра» определили художественный уровень белорусского кино в 1920-е годы.

Владимир Корш-Саблин (1900-1974).

В 1923-м произошло знакомство будущего кинорежиссера Корш-Саблина с кинематографом. Четыре года обучался молодой кинематографист режиссерскому мастерству у Тарича, прежде чем приступил к самостоятельной работе. Первая кинолента «В огне рожденная» (1930) посвящена рождению Советской Белоруссии. Первым белорусским звуковым художественным фильмом на историко-революционную тему был фильм режиссера В. Корш-Саблина «Первый взвод» (1933), созданный по сценарию Б. Бродянского. Авторы «Первого взвода» стремились раскрыть процесс назревания в царской армии революционных настроений в период первой мировой войны.

Появление «Первого взвода» – прямое следствие существенных изменений в жизни кинематографа, происшедших в начале 1930-х годов. Фильм знаменовал собой поворот киноискусства республики от фильмов агитпроповского толка, от ремесленнических подделок к произведениям, в которых делаются попытки углубленного изображения реальной жизни.

Это был фильм, авторы которого рассматривали звук как одно из средств образного раскрытия жизненных явлений.

3. Отражение истории и современности в картинах В. Гардина.

Первые режиссерские работы Гардина в кино связаны с «модной» литературой того времени. Он экранизирует «Ключи счастья» и «Вавочку» А. Вербицкой, «Дни нашей жизни» и «Мысль» Л. Андреева. Работа над произведениями классической русской литературы — «Дворянское гнездо» И. С. Тургенева, «Дикарка» А.Н. Островского, «Много ли человеку земли нужно?», «Крейцера соната», «Анна Каренина» и «Война и мир» Л. Н. Толстого (последний фильм поставлен совместно с Я. А. Протазановым) — выдвинула Гардина в первые ряды режиссеров дореволюционного экрана.

Фильмы Гардина среди невысокой по художественному уровню кинопродукции тех лет выделялись серьезным и вдумчивым отношением к литературному источнику и определенным художественным вкусом.

Главное внимание Гардин сосредотачивает не на костюмах и внешней обстановке, не на «роскошных» интерьерах (чем обычно ограничивались авторы многих экранизаций тех лет), а на действующих лицах, на актерском исполнении, собирая вокруг себя крупнейших актеров своего времени.

В 1921 году мастерская постановщиков, руководимая Гардиным, выпускает «Серп и молот» («В трудные дни») — полнометражный агитационно-художественный фильм на современном материале. Фильм был едва ли не первой серьезной попыткой показать в художественных образах великие события, происшедшие в России, показать нового человека, рожденного революцией. Сразу после окончания «Серпа и молота» Гардин совместно с Пудовкиным и оператором Тиссэ снимает короткометражный агитфильм «Голод... голод... голод». Фильм этот, так же как и поставленный

на ту же тему о поволжском голоде «Скорбь бесконечная» А. Пантелеева, был одной из первых в советском кино попыток сочетания игровых и хроникальных кадров с целью документального обострения сюжетной линии фильма. Следует подчеркнуть, что интерес Гардина к кинохронике, к документальным съемкам был далеко не случаен. Жизненная достоверность, простота и безыскусственность как отличительные черты кинохроники были важными условиями творчества Гардина и в художественном кино. Именно поэтому нельзя назвать проходными в его режиссуре ни первые документальные фильмы 1919–1920 годов — «Коммунистический день молодежи», «Похороны Свердлова», «96 часов обучения», ни последующий хроникально-монтажный фильм «Великий Октябрь», подготовленный им к пятой годовщине Октябрьской революции.

За два неполных года (1922–1923) пребывания на Ялтинской кинофабрике Всеукраинского фотокиноуправления (ВУФКУ) Гардин ставит со своими учениками около десяти художественных картин: «Поединок» по А. Грину, «Призрак бродит по Европе» по Эдгару По, «Атаман Хмель» по сценарию Л. Никулина, «Помещик» по Н. Огареву, «Слесарь и канцлер» по пьесе А. Луначарского, «Остап Бендер» по сценарию М. Майского и др.

Тема 9

Художественные направления 1930–1940-х гг.

1. Поэтический реализм – ведущий стиль французского кино. Творчество Жана Виго.
2. Творчество Марселя Карне.
3. Возникновение и истоки итальянского неореализма.
4. Стилистические особенности неореалистических фильмов.

1. Поэтический реализм – ведущий стиль французского кино.

Время расцвета французского кино пришлось на 1920–1940-е гг., когда многие его мастера создали свои лучшие произведения, вошедшие в золотой фонд национального киноискусства.

Французский поэтический реализм, течение во французском кино, представляющее собой чрезвычайно сложное явление идейно-эстетического порядка. Особенности «поэтического реализма» проистекали из особенностей мировоззрения той части французской буржуазии и буржуазной интеллигенции, которая оказалась в стороне от магистральной линии развития политических событий во Франции в 1930-х годах, и сложилось под влиянием недолгого, но важного момента формирования Народного фронта.

Он начал развиваться на основах заложенной социально-политической атмосферой Франции в 1930-х годах, которая несла в себе сильную политическую активность народа. Именно во время существования Народного фронта взгляды деятелей кинематографии были обращены к наиболее бедным слоям общества.

Под влиянием Народного фронта полностью складываются основные принципы и особенности «поэтического реализма»:

- а) интерес к социальным вопросам и реалистическому отражению действительности с неременным добавлением лирических переживаний и фантазий;
- б) стремление раскрыть духовный мир человека;
- в) в качестве главного героя в фильмах выступает «маленький человек», зачастую представитель социальных низов.
- г) желание показать самые простые сюжеты, которые на экране обретают поэтические свойства.

Поэтический реализм стал ведущим стилем французского кино. Мастера поэтического реализма стремились давать объективно достоверные картины повседневной жизни, *поэтически преображенные с помощью средств образной трансформации* (игра актеров, литературные диалоги, композиция кадра, музыкальное сопровождение, световоздушная и звуковая атмосфера).

Vigo (Vigo) Жан (1905–1934), французский кинорежиссер, классик мирового кино. Родился в семье редактора *Мигеля Альмерейды*, человека экстремистских анархических убеждений, часто подвергавшегося тюремным заключениям. Учился в закрытом лицее для мальчиков, затем изучал литературу в Сорбонне.

Деятельность отца и проблемы многодетной семьи, в которой вырос Виго, оказали большое влияние на формирование его творческих интересов. В фильмах ясно прослеживается внимание к социальным контрастам общества. Мечтая снимать кино, Виго создал свою первую работу «По поводу Ниццы» (1929) (докум. фильм) любительским способом в сотрудничестве с другом, оператором Борисом Кауфманом.

Лицейские впечатления легли в основу новаторского по форме и содержанию фильма «Ноль за поведение» (1933), нелицеприятно изображающего порядки французских учебных заведений и отмеченного поэтическим и насмешливым восприятием действительности. Фильм «Ноль за поведение» (1933) был запрещен за свои бунтарские мотивы и вышел на экраны только в 1945 г. Весь пафос ленты был направлен против тотальной власти взрослых и создан как воплощение грез гонимого судьбой ребенка. Эстетика фильма опирается на поэтическое мироощущение Виго: реальность постепенно теряет документальную достоверность и трансформируется в ирреальный, полуфантастический мир. Виго показывал ее с успехом в Бельгии, но во Франции цензурные запреты были сняты только в 1945 г.

«Аталанта» (1934 г.) – последняя и самая значительная картина режиссера. Виго рассказывает языком поэтического кино тривиальную любовную историю. Трогательность, искренность, ясность, мягкий юмор определяют атмосферу картины. Непритязательная житейская история женитьбы капитана баржи «Аталанта» Жана на деревенской девушке Жюльетте, их свадебного путешествия по каналам Франции к Парижу в сопровождении юнги-несмышлениша и несуразного «морского волка» папаши Жюля, а также ссора молодых, разлука и счастливое воссоединение в финале. Баржа, олицетворяющая для героев и дом, и работу, также вполне могла вписаться в реалистический пейзаж, однако античное имя «Аталанта» наделяет ее символическим статусом бегущей, скользящей по волнам. Подобное утонченное соотношение *реализма и поэзии* затем закрепится в термине «*поэтический реализм*».

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

главной роли – Мишель Симон). Художественная же сторона ленты в целом воссоздана была авторами в «Аталанте» не сама по себе, а вполне осознанно, чтобы ощутимо прозвучал с экрана гимн человеческой нежности и – одновременно – людской солидарности.

На заре звукового кино, когда фильмы тонули в плотном потоке диалогов и монологов, Ж. Виго в своем произведении открыл эстетическую ценность *паузы*.

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

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

Художественное течение наберет полную силу во второй половине 1930-х годов и станет выдающимся явлением не только французского, но и всего европейского кинематографа тех лет.

2. Творчество Марселя Карне.

Главным мастером французского поэтического реализма, соединившим в своих фильмах простоту и ясность повествования с изысканностью изображения, является Марсель Карне (1909–1997).

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

Начиная с 1938 г., направление, представленное фильмами *Карне* и названное последним «поэтическим реализмом», доминирует в кино Франции.

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

Первый огромный успех режиссера связан с выходом картины «Набережная туманов» (1938). Преследуемый полицией дезертир Жан и несчастная потерянная Нелли переживают короткие минуты счастья в номере грязной портовой гостиницы. Из маленького окна они с надеждой смотрят на

корабль, на котором герой должен уплыть в безопасную страну. Это судно, поблескивая на солнце и «прорываясь» сквозь туманную мглу, олицетворяет для влюбленных реальность мечты о счастливой и спокойной жизни. Однако напрасной оказывается попытка вырваться из замкнутого круга: корабль уходит из порта без пассажиров. Фильм был снят в павильоне, и портовый город, где происходят события, был плодом поэтического воображения авторов, а подлинность жизненных реалий обманчива. Два года спустя, когда Франция была оккупирована, М. Карне упрекал в том, что пессимизм картины «Набережная туманов» заразил французов разрушительным скептицизмом. В ответ режиссер написал: «Искусство кино — это зеркало эпохи, в которой мы живем... ее характерные черты: беспокойство и потерянности».

После «Набережной туманов» конструкцию фильмов Карне стали называть архитектурной. В них все было точно рассчитано: композиция каждого кадра, значение каждого слова, монтажный ритм.

В 1939 г. Карне снял картину «День начинается», где реальность также оборачивается поэтическим созерцанием, величественной картиной страдающего человечества. Свои последующие ленты режиссер снял в период фашистской оккупации, смог в них противостоять общему упадку французской культуры. В 1942 г. появляется фильм «Вечерние посетители», в котором аллегорические образы олицетворяют идею сопротивления, противостояния силой духа.

Высшим художественным достижением М. Карне, образцом его творческого стиля и своеобразным итоговым манифестом французского поэтического реализма явился фильм «Дети райка» (1944). В главных ролях: Л. Барро, М. Казарес, Орлетти. Произведение воплощает собой изысканную зрелищность, одухотворенность фактуры, поэзию чувств. Париж 30-х гг. XIX в. раскрывается перед зрителем как увлекательный и таинственный мир. «Дети райка» — это образец такого стиля, где занимательная интрига сочетается с изяществом изображения.

В рамках французского поэтического реализма были созданы фильмы утонченной стилистики, объединяющей прекрасное с невероятным. Все слагаемые кинематографической образности (изображение, звук) и каждый кадр в целом были насыщены поэзией.

Следует отметить ведущую роль Жака Превера — сценариста основных фильмов М. Карне. Для него кинематограф и поэзия были тождественными понятиями.

Итак:

- фильмы М. Карне отличает меланхолически-грустный взгляд на жизнь;
- основная тема творчества режиссера — неустойчивость мира и человеческих отношений;
- в работах режиссера возникает также мотив предопределенности судьбы, тема злого рока, преследующего героев;

- лучшие работы Карне появляются в конце 30-х – начале 40-х гг., в период его сотрудничества с поэтом-сюрреалистом и киносценаристом Жаком Превером.

- выдающиеся фильмы: «Набережная туманов» (1938), «День начинается» (1939), «Вечерние посетители» (1942), «Дети райка» (1944).

3. Возникновение и истоки итальянского неореализма.

Неореализм (от греч. *neos* – «новый» и позднелат. *reales* – «вещественный»), мощное идейно-художественное направление в итальянской культуре, преимущественно в кинематографе, с окончания Второй мировой войны, в первые послевоенные годы. Был вызван к жизни антифашистским движением Сопротивления, консолидацией всех социальных слоев общества за освобождение страны от нацистской оккупации. Творчески развивая традиции критического реализма, неореализм опирался на национальное литературное наследие *веризма* – аналога европейского натурализма, – а также на *реалистические тенденции национального кино 1910-х гг.*

В конце 1930-х годов официальный кинематограф под покровительством Муссолини выпускал довольно однообразную экранную продукцию по трем *жанрово-тематическим направлениям*: милитаристские фильмы, воспевавшие войну; «фильмы белых телефонов» — салонные мелодрамы и комедии из жизни высшего света; костюмные фильмы о прошлом Древнего Рима.

Истоки неореализма в кино – деятельность антифашистов-интеллектуалов Дж. Де Сантиса, Дж. Феррары, Л. Висконти, У. Барбаро, Л. Кьярини, М. Аликаты, К. Лиццани, М. Антониони, Чезаре Дзаваттини (идейный вдохновитель неореализма), группировавшихся вокруг журналов «Чинема» и «Бьянко э Неро», а также Римского Экспериментального киноцентра. Вбирая опыт новаторского советского кино 1920-х–1930-х годов и прогрессивного западного киноискусства, именно итальянские кинематографисты реально создали художественную платформу, противостоящую эстетике, господствующей в муссолиниевском кино.

Итальянский неореализм возник под влиянием движения Сопротивления. Первоначально его художественное кредо исчерпывалось триединством: антифашизм – Сопротивление – неореализм. В игровом кино поначалу преобладает тема героического антифашистского Сопротивления.

Новые идейно-художественные принципы зародились еще в недрах итальянского кино последних лет фашизма — в конце 1930-х — начале 1940-х годов. Прямое творческое сопротивление формировалось в среде студентов *Римского экспериментального киноцентра*, который осуществлял подготовку режиссеров, операторов, актеров. Выпускники киноцентра к началу 1940-х годов, не имея финансовых возможностей для съемки фильмов, активно занялись кинокритикой.

На страницах журналов «Кино» и «Белое–черное» они подвергали жесткому анализу продукцию официального кино и подготовили теоретическую

почву для возникновения неореализма. Подъем антифашистского движения в 1943 г. сопровождался появлением первых фильмов в новой манере.

Новыми стилистическими веяниями были проникнуты фильмы «Четыре шага в облаках» (1942) А. Блазетти и «Дети смотрят на нас» (1943) В. Де Сика, маститых кинодеятелей, далеких от оппозиционности. Подобно тому как Сопротивление вбирало в себя новые и новые слои населения страны, неореализм также объединял вокруг себя кинематографистов разных школ и возрастов еще до того как стал доминирующим.

Среди широкой панорамы неореалистических картин второй половины 40-х годов как бесспорные шедевры выделяются фильмы «Земля дрожит» (1948) Де Сика, «Нет мира под оливами» (1950) Де Сантиса и др.

4. Стилистические особенности неореалистических фильмов.

Один из основоположников неореализма – Чезаре Дзаваттини призвал режиссеров снимать реальные события, драмы из жизни обычных людей. Он советовал выбирать на главные роли непрофессиональных актеров – типажей, снимать фильмы на природе, при естественном освещении.

– *Висконти Лукино* (1906–1976), итальянский кинорежиссер. Потомок знатного рода герцога Ломбардии Висконти ди Модроне, воспитывался в семье, богатой национальными и европейскими культурными традициями. С детства испытывает глубокое увлечение музыкой и театром; в сезоне 1928–1929 гг. участвует в оформлении спектаклей в миланском Театро Эден. Несмотря на раннее увлечение кинематографом, к работе в кино приступает лишь в 1930-е гг. В 1936 г. в Париже, познакомившись с *Жаном Ренуаром*, становится его ассистентом. Пройдя у него школу кинематографического мастерства, Висконти сближается с группой молодых интеллектуалов-антифашистов. По роману американского писателя *Джеймса Кейна* снимает свой первый фильм «Одержимость» (1942), где ощутимо визуальное предвосхищение неореализма.

«Дети смотрят на нас» (1943) *Витторио де Сики* — попытка показать процесс распада буржуазной семьи, увиденной глазами ребенка. Молодая критика восторженно встретила этот фильм, назвав его «призывом к совести, правдивым документом, в котором фашизм, его риторика, его "достижения" и его лживая мораль откровенно игнорировались».

Третий фильм — провозвестник неореализма «Прогулка в облаках» (1942) *А. Блазетти* — лирическая комедия, основанная на искренних чувствах и поступках героев, движимых обычным человеческим состраданием к случайной попутчице. Эта картина была прямым противопоставлением лицемерным взаимоотношениям социальных «верхов».

Манифестом неореализма первых послевоенных лет стал фильм «Рим — открытый город» (1945) *Роберто Росселлини* (1906–1977). Фильм снимался в документальной манере на месте реальных событий без участия известных актеров. Более того, в качестве исполнителей выступали преимущественно непрофессионалы. События в картине основаны на документальных фактах, а действующие лица имеют прототипов. Фильм снимался прямо на улицах Рима,

т.к. многие киностудии были повреждены во время войны. В итоге картина очень напоминает документальный фильм. Стремление к документальности, достоверности, подлинности художественного свидетельства проявляется и в драматургии фильма, и в диалогах, и в изобразительном решении (многие кадры напоминают документальный репортаж), и правдивой игре актеров.

Проповедуя возврат к люмьеровской стилистике, Росселлини в 1946 г. снял свой следующий фильм «Пайза» (искаженное «земляк»). Это серия кинорассказов о шести этапах освобождения Италии. Автор ленты отказался от услуг киностудии и актеров, от костюмов и даже от сценария. Все необходимое он черпал из бесед и встреч с реальными участниками тех событий, снимая эпизоды непосредственно в казармах, на улицах, в монастырях.

Одновременно с идейно-тематическим обновлением происходит тотальная художественная революция в кино. Вместо студийных павильонов местом съемки становится натура послевоенной Италии, непрофессиональные исполнители во многом замещают актеров вчерашнего кино, привнося в экранное пространство небывалую дотоле глубину и ощущение подлинности происходящего, обновляются киноязык, драматургия, монтаж и сама типология кинематографического произведения.

Тема освобождения поднималась в целой серии картин других итальянских режиссеров: «Солнце еще взойдет» А. Вергано, «Жить в мире» Л. Дзампа, «Трагическая охота» Д. де Сантиса. Однако довольно скоро интерес кинематографистов сосредоточился в сфере острых социальных проблем первых послевоенных лет — безработица, отсутствие жилья, голод и т.п.

В 1948 г. итальянский неореализм как художественное направление достигает апогея. Практически одновременно на экране появляется ряд ярких фильмов разных авторов, объединенных единой эстетикой: «Горький рис» Джузеппе де Сантиса (режиссер обращался в своих фильмах к темам, характерным для неореализма: тяжелая жизнь народа, безработица, контрасты бедности и богатства... Но он был менее привержен документальному стилю и стремился захватить зрителя энергией повествования, изобретательностью режиссерских решений). «Под небом Сицилии» П. Джерми, «Земля дрожит» Л. Висконти.

Сюда же входит и знаменитая тетралогия Витторио де Сики (1901—1974). В первой ее части — картина «Шуша» (1946) — описываются драматические приключения маленьких бездомных чистильщиков обуви, попадающих, в конце концов, в тюрьму. Второй фильм — «Похитители велосипедов» (1948) — острая социально-психологическая драма об отчаянной борьбе за выживание «маленького» человека, безработного Риччи, которому чудом удалось получить место расклейщика афиш. Единственное, что удерживает его на краю пропасти, — любовь и сострадание сына. Наряду с действующими персонажами в картине присутствует метафорический герой — велосипед. Для бедной итальянской семьи это и реликвия, и кормилец, и символ лучшей счастливой жизни. Третья картина — «Чудо в Милане» (1950) —

в жанре сказки повествует о борьбе безработных за свои права, в которой им помогают ангелы и волшебство. Этот фильм стал первым очевидным свидетельством трансформации стилистики неореализма, перехода его в так называемую «розовую фазу», что вызвало враждебный тон отдельных критиков. Видимо, поэтому последнюю картину тетралогии — «Умберто Д.» (1951) — В. де Сика снова снял в остродраматической манере: одинокий старик, живущий в беспросветной нужде, единственный выход видит в самоубийстве.

Итак, вместо студийных павильонов местом съемки становится натура послевоенной Италии, непрофессиональные исполнители во многом замещают актеров вчерашнего кино, привнося в экранное пространство небывалую дотоле глубину и ощущение подлинности происходящего, обновляются киноязык, драматургия, монтаж и сама типология кинематографического произведения.

Как любое явление, это стилевое направление прошло различные *этапы художественного развития*: становление (начало 1940-х годов), расцвет (1945–1949 гг.), художественную трансформацию (первая половина 1950-х годов) и закат на рубеже 1950–1960-х годов. Стабилизация буржуазных институтов в Италии и повсеместное распространение неореалистических лент в мире вызвали к жизни волну так называемого розового неореализма, фильмов, продиктованных рыночными требованиями и имевшими к неореализму лишь опосредованное отношение. Драмы и трагедии жизни нации были вытеснены мелодрамами и комедиями легковесного толка.

Так называемый «розовый неореализм» отражал позитивные изменения социальной жизни Италии начала 1950-х годов. Неореализм же сыграл большую роль в развитии не только итальянского, но и мирового кино.

Тема 10

Кино Швеции

1. Особенности шведского кинематографа в послевоенный период.
2. Творчество Ингмара Бергмана и его режиссерский стиль.
3. «Новое шведское кино»

1. Особенности шведского кинематографа в послевоенный период.

Как и после Первой мировой войны, по окончании второй начался ренессанс шведского кино. Кинематографисты примкнули к общехудожественному течению фюртиотализма, которое сформировалось как творческий протест молодых художников и литераторов против социального неравенства. Однако в отличие от традиционной платформы социального реализма шведский фюртиотализм был в значительной мере пропитан философией экзистенциализма.

Экранным манифестом фюртиотализма стала лента Альфа Шёберга (1903–1980) «Травля» (1945). Исследование конфликта личности и общества Шёберг продолжил и в начале 1950-х годов в своих фильмах-экранизациях. «Фрекен Юлия» (1951) – адаптация стриндберговской «Госпожи Юлии» – вибрирует напряженным внутренним мелодраmatизмом.

В атмосфере короткого, нервного скандинавского лета аристократка вступила в любовную связь с лакеем, а затем покончила жизнь самоубийством. Однако не собственно интрига является в картине главной, а способ художественного исследования психологических причин, приведших к трагической развязке. Параллельно с традиционным приемом чередования эпизодов настоящего времени и воспоминаний героини Шёберг иногда соединяет в одном кадре образы прошлого и сиюминутного. Так, героиня, сидя в кресле, рассказывает о своем детстве, а на втором плане она сама, будучи еще девочкой, проходит с матерью через комнату. Подобное пластическое решение придает эмоциональность изображению. А. Шёберг продолжил поиск своеобразных эстетических приемов в фильмах «Отец», «Судья» и др.

Не умаляя значения творчества А. Шёберга, А. Маттсона, А. Саксдорфа, следует подчеркнуть, что синонимом шведского кино по сей день остается Ингмар Бергман.

2. Творчество Ингмара Бергмана и его режиссерский стиль.

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

Выдающийся деятель скандинавского театра XX века, наряду с М. Антониони, Л. Бунюэлем, А. Курасовой, Ф. Феллини, международно признанный лидер «авторского» направления в мировом киноискусстве. Сын пастора, рано подвергший сомнению веру отца, сохранил интерес к глубинным тайнам бытия: смысл жизни и смерти, предназначение человека среди людей,

противостояние унижению и страху. Свою жизнь в искусстве Бергман делит между театром, литературным творчеством, кинематографом и телевидением.

Европа узнала этого режиссера в 1957 г., когда на кинофестивале в Каннах с огромным успехом прошел его фильм «Седьмая печать», хотя к тому времени Бергман снял 18 фильмов.

Раннее кинотворчество Бергмана проходит под знаком типичной для представителей шведского литературного авангарда 1940-х гг. (так называемых «*фюртиоталистов*») бескомпромиссной критики социальной несправедливости, ханжества и лицемерия буржуазной морали и процветавшего на его родине культурно-политического изоляционизма. Однако уже в первых лентах режиссера стремление к углубленному психологическому анализу сочетается с постановкой философских вопросов о природе бытия и месте человека в нем.

Наиболее яркие четыре картины этого периода: «Тюрьма» (1949), «Летний сон» (1950), «Лето с Моникой» (1952), «Вечершутов» (1953) – объединены атмосферой *угрюмого романтизма*. Бурные и короткие романы, которые переживают герои, не приводят к умиротворению и успокоению, а заканчиваются спазматическим конфликтом полов. Кошмары воспоминаний и метафизический страх перед будущим парализуют надежду на счастье. Тем не менее, *в ранних картинах режиссера достаточно явно ощутима и интонация квинетизма (пассивности, непротивления)*. Бергман идеализирует смирение и терпение, показывая, что бунт лишь ухудшает ситуацию бунтовщиков.

Ленты *Бергмана*, столь контрастировавшие с доминировавшим в послевоенной Европе неореализмом, открыли зрителю мир, в котором переплетаются душевные и физические муки, похоть и вера, зло и любовь, где познать себя невозможно, Бог молчит или строит козни, а люди – пленники собственных нереализованных желаний.

Бергман первый перенес на экран метафизические проблемы – *религию, смерть, смысл бытия, главные темы его фильмов – отношения между мужчиной и женщиной, человечеством и Богом.*

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

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

Ленты 1950-х гг. пронизаны горьким *социально-критическим пафосом*: «Вечере шутов» (1953), восходящей к истокам средневекового народного театра «Седьмой печати» (1956, премия МКФ в Каннах), погружающем в легендарное прошлое «Источнике» (1959) и в балансирующем на грани реального и фантастического «Лице» (1958, премия МКФ в Венеции, 1959).

«Седьмая печать» (1957) открывает главный этап в творчестве шведского режиссера, когда он вырабатывает собственную художественную формулу — так называемую драматическую сонату. Фильм является сложным и многозначным произведением. Ценность его определяется не только философской глубиной содержания, но поэтико-метафорической интерпретацией основных экзистенциальных мотивов.

Вершиной бергмановского этико-художнического максимализма становится в этот период отмеченная виртуозностью образно-выразительного решения мучительная драма *переоценки жизненных ценностей*, происходящая на исходе человеческого пути «*Земляничная поляна*» (1957). Это фильм, ставший выдающимся произведением мирового киноискусства.

Фильм представляет один день из жизни старого уважаемого профессора медицины Исаака Борга (В. Шёстром) — с момента его утреннего пробуждения и до вечернего отхода ко сну. *В основе повествования лежит формула «фильма-дороги»*. И. Бергман в своей картине отчетливо расслаивает объективную и субъективную реальность героя.

В рамках одного дня из жизни старого профессора Борга автор разворачивает многослойную панораму человеческой души. Здесь Бергман впервые последовательно заявил о том, что тайна существования, его исключительность дана человеку только в личностном непрекращающемся *самопостижении*. Неожиданная душевная встряска, которую переживает уважаемый профессор медицины, спровоцирована отнюдь не внешними обстоятельствами, а открывшимися застарелыми внутренними «ранами». Движущая сила «*Земляничной поляны*» — *время*. Не физическое, символическое отрицание которого подано в образе циферблата без стрелок, но субъективное время героя, где смешались осколки прошлого в его бесчисленных проекциях на настоящее.

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

1970-е гг. отмечены в творчестве Бергмана усилением *социально-критических и политико-разоблачительных мотивов*. Живой общественный

резонанс вызвала постановка в кино и на телевидении «Сцен из супружеской жизни» (1972) и их своеобразного продолжения – фильма «Лицом к лицу» (1975). Ощущение непрочности, зыбкости современного миропорядка емко выразилось в галлюцинативной, с черточками научно-фантастического «прогноза», картине о психосоциальных истоках фашизма в Германии «Змеиное яйцо» (1976).

Фильм «Шепоты и крики» (1972) объединяет на время трех сестер в родительском доме. Мучительная смерть одной из них ничего не изменяет в жизни двух других. Они остаются безупречно вежливыми, красивыми, молчаливыми и затерянными в своих отдельных жизнях. Строгая торжественность мизансцен, актерской пластики, монтажного ритма и красно-черно-белой цветовой гаммы создают ясность художественной формы кинокартины.

На грани 1980-х гг. в манере режиссера берут верх тенденции к утверждению позитивных мировоззренческих ценностей. По Бергману, важнейшее средоточие этих ценностей (и первооснова существования) – семья. Именно в рамках семьи разворачивается напряженный внутренний конфликт позднейшего из психологических шедевров Бергмана – «Осенней сонаты» (1982) и масштабной эпической саги «Фанни и Александр» (1982), явившейся самой дорогой постановкой за всю историю шведского кинопроизводства.

После триумфа фильма «Фанни и Александр» он перестал снимать кино и посвятил себя эпизодическим телевизионным работам и театральным спектаклям. В 2003 г. в Швеции был показан телефильм Ингмара Бергмана «Сарабанда».

И. Бергмана всегда интересовал индивидуальный человек – сильный, слабый, исключительный, заурядный, проклятый, благословенный, — взятый в контексте семьи, где имеют место самые иррациональные и чудесные явления – любовь, ненависть, рождение, смерть, созревание души и тела.

Режиссерский стиль И. Бергмана:

приоритет внутреннего действия, достигающего своей кульминации в экспрессии диалога и крупном плане лица героя (актера);

человеческое лицо в киноискусстве Бергмана обретает абстрактно-символическое значение.

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

3.«Новое шведское кино»

В 1960-е годы в шведский кинематограф пришло новое поколение режиссеров, сформировавших направление *«нового шведского кино»*, для которого характерно *максимально реалистическое изображение жизненных конфликтов при помощи документальных средств выразительности (репортажность, натуральная среда)*. Подобная стилистика была продиктована желанием молодых режиссеров противопоставить собственную художественную программу изысканной субъективно-психологической поэтике фильмов предыдущего поколения (в первую очередь, Бергману). Поэтому ленты «нового шведского кино» отличались нарочитой заземленностью, будничностью тематики и безыскусностью экранного языка. Характерно, что наиболее яркие фигуры «нового шведского кино» (Б. Видерберг, Й. Доннер, В. Шеман) начинали свой творческий путь в кинокритике. Так, автор довольно резкой монографии о Бергмане Йорн Доннер поставил фильм «Любить» (1964), в котором противопоставил бергмановской идее любви–ненависти концепцию любви как спасения от одиночества и патологических страхов. Вильгот (Давид) Шёман снимал свои картины через призму биологизации социальной жизни. Господство секса и политики как тождественных явлений определяет стилистику его фильмов – «Моя сестра, моя любовь» (1966); «Я любопытна: желтый» и «Я любопытна: синий» (согласно цветам шведского государственного флага); «Пригоршни любви» (1974) и «Линус» (1979) (о социал-демократическом движении в Швеции начала XX в.). Бу Видерберг, начав с малого реализма пролетарских предместий («Детская коляска» (1962), «Привет, Роланд!» (1966), постепенно подошел к проблематике больших социальных потрясений («Одален-31» (1968), «Джо Хилл» (1971)).

В 1970-е годы в шведском кино заявила о себе большая группа режиссеров-женщин – С. Остен, Г. Линдблум, И. Хельнер. Постановками занялись и выдающиеся (бергмановские) актрисы: И. Тулин («Расколотое небо»), Л. Ульманн («Исповедальные беседы»).

Тема 11

Киноискусство Италии второй половины XX в.

1. Тенденции развития итальянской киношколы в послевоенный период. Поиски нового языка в творчестве Л. Висконти.
2. Творчество Микеланджело Антониони.
3. Стилистические приемы Федерико Феллини.

1. Тенденции развития итальянской киношколы в послевоенный период. Поиски нового языка в творчестве Л. Висконти.

В начале 1950-х гг. в Италии начался бурный экономический подъем (так называемое итальянское экономическое чудо). В то же время к середине 1950-х годов в европейском киноискусстве вновь обозначился упадок. Тематика неореализма – ужасы фашизма, героизм партизан – утратила остроту.

Основоположники неореализма начинают искать новые темы, открывать иные аспекты бытия человека в мире. Это вызывает переход от социального реализма, когда главный конфликт обращен вовне и сосредоточен на линии взаимодействия человек–общество, к реализму экзистенциальному, когда через внутренний конфликт героя исследованию подвергаются причины его душевной и духовной дисгармонии. В очередной раз изменяется сам принцип повествовательности: от лирико-эпического в 1920-е годы, через эпико-драматический в 1930–1940-е годы к лирико-драматическому в 1950-е годы.

Автор-режиссер снова выдвигается на первый план экранного произведения, разворачивая в фильме мощное символично-метафорическое пространство. Все это потребовало корректировки кинематографического языка в первую очередь за счет значительного удлинения монтажных кадров (приоритет внутрикадрового монтажа). В звуковой партитуре начинают преобладать *шумы* живой реальности, порой отесняя на второй план диалоги и музыку. Важное место в художественной ткани фильма приобретает *цвет*, наделенный драматургической и символической функцией.

Безусловным лидером мирового киноискусства в 1950-1960-е годы оставалось итальянское кино. В этот короткий период оно достигает расцвета за счет творчества трех выдающихся мастеров.

Лукино Висконти (1906–1976) создал собственный стиль в киноискусстве с титаническим размахом. Представитель аристократического рода, человек утонченной культуры, он сделал предметом своего искусства жизнь низших слоев общества. И словно композитор, сочинил реквием на смерть аристократизма. В фильмах, поставленных режиссером в более поздний период, центральное место заняла тема гибели старой культуры, уход в небытие её последних представителей.

Трагедийный пафос, живописно-пластическая утонченность произведений обозначили место Л. Висконти среди «протагонистов культуры».

Масштаб его творческой личности определили два потока времени: собственно период творчества – 1940-1970-е годы и прошлые исторические эпохи, нашедшие отражение в литературе, музыке, драматургии. Элитарное воспитание и образование сделали его утонченным ценителем красоты, которые обусловили главные принципы киноэстетики итальянского мастера.

В 1943 г. итальянский неореализм «произнес» свое первое вежливое слово. И слово это было от Л. Висконти. Фильм *«Наваждение»* (1943) противопоставил бутафорски-благополучным фильмам эпохи Муссолини неожиданно горькую драму незащитного человека. В 1948 г. появляется картина Висконти *«Земля дрожит»*, которая наряду с другими фильмами ознаменовала кульминацию неореализма. В центре сюжета — бедная семья рыбаков, которая пытается выпутаться из нищеты. Однако все попытки самостоятельного бизнеса терпят крах. В фильме *«Земля дрожит»* впервые определяются *стилеобразующие черты авторского почерка* Висконти. Полифоничная драматургическая структура со множеством лейтмотивов требовала крупной повествовательной формы (около трех часов). Неторопливость экранного повествования придавала действию ритм реальной жизни и достигалась с помощью длинных монтажных планов.

Следующий фильм Висконти *«Самая красивая»* (1951). Сюжет, предложенный продюсером, не соответствовал эпическому масштабу кинематографа режиссера. Он согласился на постановку этой грустной комедии в духе «розового неореализма» только потому, что на главную роль была приглашена Анна Маньяни.

В 1950-х годах Висконти начал отдаляться от эстетики неореализма. Однако точка была поставлена лишь в 1960 г. картиной *«Рокко и его братья»*.

Л. Висконти одним из первых ощутил необходимость кардинальной смены экранного языка. Достигнув предела натуральности в фильме *«Земля дрожит»*, режиссер обратился к опыту сверхусловного театрального зрелища.

Авторскую формулу Л. Висконти итальянские критики определяют как «опера смерти». *Оперность (высокое зрелище)* не просто придала его фильмам импульс театральности, но и стала базовым принципом киностиля. В своих лучших произведениях итальянский режиссер воплотил мечту Р. Вагнера, *гармонично соединив драму, изображение, музыку, архитектуру*.

Первая попытка Висконти решительно размежеваться с неореализмом произошла в 1954 г., когда режиссер снял картину *«Чувство»*. По жанру — это острая мелодрама. По форме — грандиозное красочное зрелище с богатыми костюмами и интерьерами. Картина *«Чувство»* стала новой художественной декларацией режиссера: представление современности в образах прошлого; дробление сюжета на акты и сцены; постепенное «вызревание» трагизма изнутри персонажей; живописно-драматическая роль среды, атмосферы, музыки.

Окончательным и бесповоротным разрывом Висконти с традициями неореализма стал фильм *«Леонард»* (1962), получивший главный приз на

Каннском кинофестивале и ставший своеобразной визитной карточкой мастера. Действие 3,5-часового киномана происходит в 1860–1862 гг. на Сицилии ввремя гражданской войны за объединение итальянских земель. На этом историческом фоне разворачивается семейная хроника княжеского рода Салины. Предчувствие, предвидение смерти (заката эпохи) — одна из главных тем «Леопарда».

В творчестве Висконти удивительно *переплелись две духовные традиции*: с одной стороны, интенсивный итальянский мелодраматизм, мелодизм и красочность образной фактуры, с другой — мрачный романтизм немецкой культуры, которая представила универсальные ценности европейского духа, но также и мысль о его тотальном упадке.

Художественным подтверждением такого синтеза является немецкая трилогия Л. Висконти. Первый фильм цикла *«Гибель богов»* (1969) представляет собой монументальную экранную фреску. Традиционная для Висконти тема распада аристократической семьи вписана в конкретное историческое время укрепления фашистской диктатуры в Германии 1930-х годов. На этом фоне персонифицируется *центральная идея кинопоэтики Висконти – противостояние гармонии и фальши, красоты и brutality*.

Следующую ленту немецкого цикла *«Смерть в Венеции»* (1971) мастер снял без эпического размаха. В основе сюжета – одноименная новелла Т. Манна. *«Смерть в Венеции»* – величайшее творение Л. Висконти. Высшее художественное мастерство итальянского режиссера проявилось во всем построении фильма: гармонии сюжета с динамической живописностью среды, ее атмосферы, человеческих обликов – с пейзажем и интерьером. Пространственный и временной ритм связывают музыку Малера с пластикой, движением света и цветодинамикой.

Заключительная часть немецкой трилогии – *«Людвиг»* (1972) – повествует о драматической судьбе последнего баварского короля, одержимого почти религиозной верой в красоту и искусство. Однако эта картина не обладает утонченной строгостью двух предыдущих. Монументальная декоративность образов здесь довлеет над их драматической силой. Фильм Л. Висконти *«Семейный портрет в интерьере»* (1974) мог бы служить эпитафией к творчеству мастера и одновременно расцениваться как прощание: с возвышенным одиночеством, с любовью к прекрасной традиционной культуре, с неприятием агрессивной эпохи потребления.

2. Творчество Микеланджело Антониони.

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

Дебютировал как режиссер короткометражного документального фильма *«Люди с реки По»*. В конце 1940-х гг. снял ряд короткометражных документальных фильмов, ставших художественными кинодокументами послевоенной жизни Италии. Его дебютом в игровом кино стал полнометражный фильм *«Хроника одной любви»* (1950).

Начинал карьеру режиссера в русле неореализма, но спустя несколько лет стал искать новые пути. Творчество Микеланджело Антониони целиком находится в орбите *экзистенциальной философии и эстетики*.

Поэтика внутреннего неореализма определила начальный период творчества режиссера и наиболее органично проявившаяся в фильме «Крик» (1957). В «Крике» душевное состояние героя объективируется через экранное изображение. Фильм Антониони стал первой в итальянском кино *экзистенциальной драмой*.

Далее в своей знаменитой тетралогии М. Антониони предельно актуализирует проблему жизни в неопределенности, интерпретируя ее с четырех разных сторон.

Первая часть «Приключение» (1960), по словам Антониони, является *quallo alia rovescia* (криминалом навыворот). Вторая часть тетралогии «Ночь» (1961) является не просто максимально концентрированным изложением антониониевской темы, но и ее модуляцией. Герои «Приключения» переживают болезнь чувств, однако еще не утратили способности любить, сочувствовать, удивляться. Персонажи «Ночи» перешли в новую фазу — *атрофии чувств*. Третья часть — «Затмение» (1962) — стилистическое продолжение предыдущей картины. «Красная пустыня» (1964) замыкает четырехактовую экзистенциальную драму М. Антониони. Режиссер, работая над тетралогией, завершил анализ проблемы существования человека, развив мотив одиночества от случайного приключения до духовной опустошенности. Развернув *тему неопределенности человеческих чувств в масштабе драмы отдельного персонажа*, режиссер направился вглубь проблемы неопределенности бытия. Этот этап творчества мастера — *экзистенциальный реализм* — открывается фильмом «Blow up» (1967), в котором М. Антониони целиком переходит от визуально-звукового описания отчуждения к художественно-символической его интерпретации.

Следующей вершиной М. Антониони в разработке экзистенциальной проблематики стал фильм «Профессия: репортер» (1976). Традиционный для М. Антониони мотив отождествления, идентификации в фильме «Профессия: репортер» обретает категорический смысл — изменение либо смерть. Изменение собственной сущности невозможно, как невозможно вырастить цветущий сад в бескрайней африканской пустыне. Философско-художественным свидетельством тому стала неудачная попытка Локка.

Образная *система кинематографа* М. Антониони базируется на эстетике минимализма, т.е. на ограничении традиционных выразительных возможностей экрана. Отрицание напряженной драматургии, изобразительных и звуковых эффектов позволило наполнить конкретные видимые образы абстрактным содержанием. События в фильмах М. Антониони не имеют никакого значения и внутренней динамики. Они целиком растворяются в неторопливом развитии главной темы о фатальности бытия, о тотальном одиночестве человека. Изобразительная стилистика режиссера стимулирует визуальное мышление

зрителя. Самое существенное в картинах Антониони прячется за кадром. *Камера* намеренно рассеивает внимание нейтральными ракурсами, средними и общими планами. Во внутрикадровых композициях персонажи обязательно уравновешены со средой. *Звуковой образ* фильмов М. Антониони складывается из шумов живой реальности: шорох листвы, скрип дверей, стук каблуков, лязг индустрии, монотонное гудение зноя и т.п. *Музыка*, наоборот, играет скромную роль. Ее короткие «фразы» целиком растворяются в целостном звукообразе, также как и диалоги персонажей. Куда более значимой становится пауза, многоточие.

3. *Стилистические приемы Федерико Феллини.*

Федерико Феллини (1920–1993), также как Висконти и Антониони, открыл новое направление для итальянского киноискусства в его постнеореалистической фазе. Стремился к тому, чтобы фильм не только показывал жизнь, но и выражал личность режиссера – его фантазии и воспоминания. Он дебютировал картиной «Огни варьете» (1951), в которой поведал о заблуждениях и разочарованиях малой актерской группы. Этот короткий фильм явно был насыщен биографическими мотивами автора, который в молодости путешествовал с подобной труппой.

Первым полнометражным фильмом Феллини стал «Белый шейх» (1952), где режиссер впервые использовал геральдическую структуру «фильм в фильме» и где приоткрыл необъяснимую магию кино, возникающую из осколков примитивно-бутафорских сцен.

На первом этапе творчества Ф. Феллини (1952–1957), помнению П.П. Пазолини, сформировалась поэтика «*индивидуального реализма*», т.е. реализма отдельного человеческого существа – одинокого, затерянного, отчаявшегося и радующегося в загадочном и непонятном мире. Идеи неореализма были переосмыслены мастером в фильме «Дорога». Сходство фильма с неореалистическими лентами обманчиво. Картина превращается в притчу, в поэтическое иносказание о смысле жизни и трагической разобщенности людей в мире. В лице героев сталкиваются не просто разные социальные или психологические типы, но и разные жизненные начала. Фильм жесток, но не безнадежен. Он даёт ощущение катарсиса – духовного преображения через сочувствие и сопереживание. Узнав о смерти Джельсомины, Дзампано пробуждается от душевного оцепенения. Томимый непонятными ему чувствами, он идёт на берег моря и там рыдает, упав на холодный песок. Огромное значение в фильме «Дорога» имеет музыка ит. композитора Нино Роты (1911–1979).

Еще более заострил образ «мира без любви» режиссер в фильме «*Ночи Кабирии*». Следующее кинопроизведение Ф. Феллини — «*Сладкая жизнь*» (1958) – открывает самый значительный период творчества режиссера, который условно называют «*магический реализм*». Композиция «Сладкой жизни» выстроена не вокруг отдельного персонажа, а представляет собой своеобразный экранный дивертисмент, состоящий из многочисленных сцен беззаботной

жизни респектабельных социальных слоев: мир кинозвезд и пресса, костел и «золотая молодежь». Пестрое и постоянно меняющееся поле обзора, персонажем-проводником по извилистым тропкам которого является журналист Марчелло (М. Мастоаянни), не вызывает оптимистического настроения. Под язвительным названием Феллини представил различные формы навязчивых идей, разъедающих общество, лишенное материальных забот. Режиссер не видит отблесков надежды даже там, где намечены позитивные сдвиги (как в случае с образом философа Штейнера). Этот большой и ироничный фильм стал символом мудрого отрицания, ибо выразил потерянность творца-художника в своем перегруженном, перенасыщенном мире. Отчетливый вкус горечи сладкой жизни разлит во всем художественном пространстве картины не с позиции автора-судьи, а с точки зрения автора-участника.

В следующем фильме «8 1/2» (1962) Ф. Феллини, поставив в центр внимания кинорежиссера в ситуации творческого кризиса, рассматривает кино как искусство сомнения. Композиция фильма напоминает конус, направленный острием вниз. Единственная точка, из которой вырастает вся художественная ткань картины, — Гвидо Ансельми — *alter ego* Ф. Феллини. Главный герой — кинорежиссер Гвидо — пребывает в состоянии творческой опустошенности.

В 1974 г. Ф. Феллини снял фильм «Амаркорд» и организовал его премьеру у себя на родине в местечке Римини. Структура фильма напоминает круговорот эпизодов-новелл — довольно продолжительных и совсем коротких, — каждый из которых может стать экспозицией, кульминацией или развязкой. Персонажи являют собой галерею человеческих типов, а не индивидуальных характеров. Подчеркнутая искусственность среды (бутафорский снег, пластиковое море), с одной стороны, усиливает условный характер образов, но с другой — оправдывает авторское право на иллюзион, на магическое жонглирование всеми элементами кинозрелища. Жизнь в «Амаркорде» представлена как опера-буффа. Феллини совершенно свободно сплетает причудливо-фантастические (павлин на бутафорском снегу), любовно-гиперболические (Градиска, балет турецких наложниц) и комедийно-героические (психическая атака фашистской власти посредством патефона и наказание виновников касторкой) мотивы.

Третий период творчества Ф. Феллини — *жестокая сказка* — открывает фильм «Репетиция оркестра» (1979), где в форме телевизионного репортажа представлена репетиция симфонического оркестра. Интервьюируя музыкантов и дирижера, автор изучает характер взаимоотношений (симпатии и антипатии) между инструментами и между людьми. Однако это будничное занятие (и репортаж, и репетиция) превращаются в грандиозную метафору о распадающемся мире. Тема разрушения прописана Феллини извне и изнутри. Содрогаются и раскалывается храм, в котором идет репетиция. Оркестранты воют друг с другом и с дирижером. Когда обе эти параллели резонируют в кульминации, когда на алтарь тотального противостояния принесена невинная

жертва в лице добродушной беззащитной арфистки, только тогда являет себя гармония — невидимая сущность мира. Обессилевших от борьбы персонажей среди руин объединяет музыка. Но это духовное равновесие продлится лишь мгновение... В черном пространстве последнего кадра снова раздастся гневный монолог недовольного дирижера.

В картине «*Город женщин*» (1980) Ф. Феллини в форме сновидения героя представляет женскую цивилизацию. Режиссер любит женщин и боится их, покорно склоняет голову перед женской властью, злобно иронизирует над этой фантомной силой. А на экране тем временем рассыпаются фейерверком причудливые образы, фантастические сцены, гротескно-сатирические детали.

Замыкает своеобразный триптих Феллини фильм-притча «*И корабль плывет*» (1984), представляющий образ современной цивилизации как паноптикум (собрание диковинных существ и человеческих «восковых фигур»), выброшенный в океан с печальной миссией — развять прах былого величия. Здесь, как и в «Амаркорде», для организации образного пространства режиссер использует художественную модель оперы-буффа.

Последняя картина Ф. Феллини «*Голос Луны*» (1990) — это поэтическая импрессия неожиданных проблесков фантазии и отдаленных ассоциаций, произвольно взаимозамещающихся в потоке экранных образов.

Крупнейший мастер мирового кино Ф. Феллини синтезировал в своем творчестве традиции комедии дель'арте и неореализма, живописный язык Х. Босха, элементы повествовательной стилистики Д. Джойса и философские категории К. Юнга. Своей щедрой фантазией он создал театр масок «человеческой комедии». Фильмы Феллини открыто условны. Это стихия карнавала с неукротимым дионисийством, свободной импровизацией, гиперболизацией, гротеском, буффонадой, эксцентрикой. Поэтому его кинопроизведениям присуща «ярмарочно-барочная модель эпизодического повествования», где отсутствует непрерывность рассказа, линейная драматургия и психологическая глубина в разработке характеров-персонажей.

Тема 12

«Новая волна» французского кино

1. Истоки и художественные принципы «новой волны».
2. Три основные группы в рамках «новой волны».
3. Творчество Жана Люка Годара.

1. Истоки и художественные принципы «новой волны».

В 1958 г. во французской кинематографии появилось течение «новая волна», которое отвергло каноны старого кино, презрительно именуя его «дедушкиным». Выражение «новая волна» возникло во французской прессе, которая назвала так группу молодых кинематографистов, поставивших на рубеже 1958–1959 гг. свои первые полнометражные фильмы. Данное направление в европейском кино было самым масштабным явлением подобного рода; только за первые четыре года на экране появилось 97 дебютных произведений. Однако молодые режиссеры не были связаны общей художественной программой, хотя их фильмы обладали несомненным эстетическим сходством.

Их объединяли:

1. стремление отражать на экране «живую жизнь»;
2. новая концепция личности и новый тип героя (утверждая самоценность индивидуального бытия человека, «новая волна» вывела на экран героя-аутсайдера, который игнорирует социальные нормы для максимальной самореализации; характер персонажа, как в экзистенциализме, означает сложившегося, а не становящегося человека);
3. импровизационность при съемках, т.е. утверждение новой природы предкамерной реальности (в противовес традиции поэтического реализма) через натуру, естественные интерьеры и свободный тревеллинг;
4. отсутствие жесткой привязанности траектории движения съемочной камеры к герою (она иногда «упускает его из виду», провоцируя асимметричность внутрикадровых композиций);
5. нетрадиционная организация художественного материала на основе базовой концепции «камера-перо», т.е. разработка таких выразительных средств кинорассказа, которые приближаются к письменной речи по богатству нюансов и передаче невидимого.

Эту идею еще в 1948 г. высказал А. Аструц: «Новый век кинематографии будет веком «камеры-перо». Это значит, что фильм постепенно освободится от тирании зрелищности, от образов самих себя, от завершенности фабулы и конкретности событий, чтобы стать subtilным и эластичным средством повествования, как «язык письма».

Классический период «новой волны» охватывает шесть лет.

2. Три основные группы в рамках «новой волны».

В рамках «французской новой волны» можно выделить три основные группы.

К первой принадлежали профессиональные режиссеры (А. Рене, П. Кастану, А. Варда), которые пришли из документального малобюджетного кино. Они активно сотрудничали с представителями «нового романа» (М. Дюра, Н. Саррот, А. Роб-Грийе), осваивая кинематографическими средствами основные элементы этой литературной эстетики: пунктирность и недосказанность повествования; «фотографическую фиксацию» реальности; отрицание надменной позиции автора, знающего лучше читателя (зрителя) и своих героев, и саму жизнь.

Ален Рене (1922–2014), французский кинорежиссер. Лидер философского направления в авторском кино Франции. Путь в кинорежиссуре начинается с документальных картин, посвященных судьбам художников и их творчеству: «Ван Гог» (1948, приз за лучший документальный фильм на МКФ в Венеции, премия «Оскар», 1950), «Гоген» (1950). Внимание общественности обратил на себя пронизанный страстным антивоенным пафосом фильм о шедевре П. Пикассо «Герника» (1950, совместно с Р. Эссансом; Гран-при МКФ в Пунта дель Эсте, 1952); антиколониалистская тональность ленты о негритянской скульптуре «Статуи тоже умирают» (1953, совместно с К. Маркером; премия Жана Виго, 1954) привела к цензурным преследованиям. Широкий международный резонанс получил снятый по сценарию Ж. Кейроля фильм о концлагере Дахау «Ночь и туман» (1955, премия Жана Виго, 1956).

В 1950-е гг., осуществляя постановки еще нескольких документальных лент (наиболее примечательная из них – «Вся память мира» (1956), посвященная сокровищам Национальной библиотеки Франции), Рене сближается с «группой тридцати», сплотившей прогрессивных кинематографистов в борьбе за радикальное обновление национального кино. Творческое ядро этой группы впоследствии приобрело известность под именем «новой волны», в русле которой на рубеже 1960-х гг. стало восприниматься и творчество Рене – создателя игровых фильмов.

Основным содержанием фильмов режиссера на протяжении всего его пути неизменно остается человеческое сознание, сложность, противоречивость, парадоксальность его природы, причудливые механизмы памяти. Фильм Алена Рене «Хиросима, любовь моя» (1959) является новаторским в области киноязыка. Авторуравнивает две трагедии – в Хиросиме и Невере. Атомный взрыв разрушил огромный город и генофонд целого народа. Трагическая любовь к немецкому солдату испепелила душу героини.

А. Рене не только сопоставляет, но и плотно переплетает эти темы по принципу размывания, взаиморастворения реального и ирреального, личностного и исторического, чувственного и рационального, документального и игрового. Порывая с хронологией, опуская мотивацию поступков героев, режиссер достигает уникального художественного эффекта, когда изображение

становится...слышимым, а звуковой образ визуализируется. В результате процесс человеческого мышления становится сюжетом фильма.

Подобного совершенства А. Рене достигает и в следующем своем произведении «Прошлым летом в Мариенбаде» (1961).

Аньес Варда (р. 1928) в фильме «Клео: от 17 до 19» (1962) разворачивает подробнейший психологический документ, неотступно следуя за героиней и регистрируя мельчайшие детали ее поведения. Эта картина – редкий пример в киноискусстве, когда реальное время зрителя (продолжительность сеанса) практически целиком совпадает со временем героя.

Таким образом, режиссеры, вышедшие из документального кинематографа, совершенно отошли от хроникального, оказавшись на стороне субъективного психологизма, эстетизировали не факты и события, а перемену чувств и настроений. Апофеозом этой тенденции стал фильм без героя, «фильм про ничто» — «Корабль Ночь» (1978) М. Дюра.

Противоположную сторону представляла группа документалистов Cinéma-Verité (киноправда): Ж. Руш, К. Маркер и др., исповедовавших, своего рода, фанатичный объективизм. В своих фильмах («Хроника одного лета», «Прелестный май») режиссеры стремились исследовать реальность без какого-либо вмешательства. Схватить жизнь «горячей», постичь аутентизм человеческого существования они пытались с помощью скрытой ручной камеры и высокочувствительной пленки, не требовавшей искусственного освещения.

Третью группу «новой волны» составили журналисты и кинокритики (К. Шаброль, Ф. Трюффо, Ж.-Л. Годар, Э. Ромер), хорошо знавшие киноклассику и выросшие, по определению Ж.-Л. Годара, в Музее кино. Во главу угла своего кинематографа эти режиссеры поставили молодежный анархизм. В лице своих героев авторы отстаивали право на бунт – жестокий, нелицеприятный, символизирующий абстрактную свободу действия.

«Дети Маркса и кока-колы» (Годар) не стремились что-либо реформировать. Они были нигилистами, не принимающими на себя никаких обязательств, и исповедовали идею «немотивированного акта»: немотивированность преступления, немотивированность риска, немотивированность благородства. Таков подросток Антуан из фильма «400 ударов» (1959) Ф. Трюффо, таков Мишель из картины Ж.-Л. Годара «На последнем дыхании» (1960). Романтическим апофеозом бунтаря-одиночки стал фильм Годара «Безумный Пьеро» (1965), когда герой, обмотав свое тело лентой из динамита, доходит до абсолюта отрицания — отрицания себя.

Трюффо (Truffaut) Франсуа (1932–1984), французский кинорежиссер, сценарист, эссеист, актер, продюсер ряда своих фильмов. Франсуа Трюффо в первых картинах («400 ударов», «Стреляйте в пианиста», «Жюль и Джим») активно исповедовал художественные принципы «новой волны».

Определяющим для биографии *Трюффо* явилось знакомство с видным критиком и теоретиком кино *А.Базеном*, под влиянием которого будущий

режиссер дебютировал на поприще кинокритики – прежде всего на страницах журнала «Кайе дю синема». В 1950-е гг. активно выступает в кинопрессе, пишет ряд сценариев (один из них ляжет в основу манифеста «новой волны» – фильма его соратника и единомышленника Ж.-Л. Годара «На последнем дыхании», 1959), ставит ряд короткометражных лент: «Визит» (1955), «Шпанята» (1958), «История воды» (1958, совместно с Ж.-Л. Годаром).

Дебютом Трюффо в полнометражном кино стала получившая международное признание картина «400 ударов» (1959, Гран-при МФК в Каннах), без прикрас воспроизводившая горькое одиночество и смутный протест юного героя-бунтаря Антуана Дуанеля (в его роли снялся ровесник персонажа Ж.-П. Лео) против обывательского эгоизма и безразличия взрослых. Фильм положил начало двум из главных тем всего кинотворчества Трюффо-режиссера – драматическим испытаниям детства («Дикий ребенок», 1970, «Карманные деньги», 1976) и воспитанию чувств молодого парижанина (фильмы «дуанелевского цикла»: киноновелла «Антуан и Колетт», 1962; «Украденные поцелуи», 1968; «Семейный очаг», 1970; «Ускользающая любовь», 1979).

Под знаком «новой волны» были восприняты и более ранние фильмы Трюффо «Стреляйте в пианиста» (1960) и «Жюль и Джим» (1962). Новаторские по образному решению, обе ленты свидетельствовали о страстном лирическом начале, которое в дальнейшем станет авторским знаком режиссера. В центре внимания режиссера – этико-эмоциональные конфликты его соотечественников, мир их интимных чувств и переживаний. Парадоксам и кризисам любви посвящены психологические драмы «Нежная кожа» (1964), «Две англичанки и континент» (1971), «История Адели Г.» (1975), «Мужчина, который любил женщин» (1977), «Зеленая комната» (1978), «Соседка» (1981).

Эмоционально-психологическая проблематика в детективно-травестированном обличье предстает и в созданных на материале американских романов «черной серии» фильмах «Невеста была в черном» (1968), «Сирена «Миссисипи» (1969), «Такая красotka, как я» (1972), «Веселенькое воскресенье» (1983). Криминальная фабула фильмов радикально переосмыслена в свете французского общественного опыта и национальных реалий.

С тревогой констатируя углубляющийся кризис духовности, Трюффо вновь и вновь напоминает о вечных ценностях гуманитарной культуры, в которой видит один из залогов полноты человеческого существования. Почти одновременно с Ж.-Л. Годаром, ставящим «Альфавиль» (1965), он показывает тоталитарное общество, где запрещены книги («451° по Фаренгейту», 1966, по роману Р. Брэдбери; Великобритания), создает свою версию «Восьми с половиной» – «Американская ночь» (1973, премия «Оскар»), в которой сам исполняет роль кинорежиссера Феррана, акцентирует гражданскую роль театра в условиях немецкой оккупации («Последнее метро», 1980, премия «Сезар-81»).

Гуманистическая функция кино, воплощенная в фильмах и книгах *Трюффо* (ему принадлежит сборник статей «Фильмы моей жизни», 1975, и работа «Кинематограф по Хичкоку», 1966), *новаторство его художнического метода*, проявившееся, в частности, в его работе с актерами, доказывают свою действенность и актуальность и после безвременной кончины этого выдающегося мастера. Похоронен на кладбище в Мон-Мартре, где снимались многие его фильмы.

Клод Шаброль (1930–2010) постепенно ушел от вызывающего образа французской провинции с ее скукой, дикостью и девальвацией человеческой жизни («Красавчик Серж» (1959), «Кузены» (1959), «Мясник» (1970) в область криминальной драмы.

Эрик Ромер (1920–2010) практически с первых короткометражных картин («Вероника и ее скряга» (1958), «Булочница из Монсо» (1962) развивает женскую тему в кино, предпринимая глубокий анализ женской души и женской психологии. В 1970-е годы он снял цикл из трех фильмов под общим названием «Моральные истории» («Моя ночь у Мод», «Колено Клер», «Любовь после полудня»); в 1980-е – новую серию картин «Комедии и поговорки» («Паулина на пляже», «Зеленый луч», «Друг моей подруги»). Это творческое наследие режиссера позволяет определить специфику его авторского стиля. Его герои – самые обычные люди в самых обычных жизненных ситуациях – много размышляют и мало двигаются. Действие сконцентрировано в характере диалогов, способе их построения. Однако речь персонажей не открывает «золотых истин», ибо слово не выражает мысли, а служит средством передачи внутреннего сомнения. *Композиция большинства фильмов Ромера подчинена форме личного дневника.*

3. Творчество Жана Люка Годара

Годар (Godard) Жан-Люк (р. 1930), французский кинорежиссер, сценарист, актер, критик и теоретик кино. Один из лидеров французской «новой волны», виднейший представитель авангарда в мировом кинематографе. Родился в Париже в семье швейцарцев из среднего класса. Образование получил в Швейцарии и в лицее Бюффон в Париже. В 1949 г. поступает на философский факультет Сорбонны; оканчивает университет с дипломом этнолога. Завсегдатай французской синемаатеки, активно участвует в клубном движении. Решающую роль в творческом становлении Годара играет встреча с видным кинокритиком *А. Базеном*, при поддержке которого с 1950 г. выступает как рецензент фильмов в «Газетт дю синема» под псевдонимом Ганс Лукас; годом позже становится одним из ведущих сотрудников колыбели «новой волны» журнала «Кайе дю синема» и, наряду с Ф. Трюффо, К. Шабролем, Ж. Риветтом и Э. Ромером, лидером этого направления в национальном кино. На поприще режиссуры дебютирует в 1954 г. короткометражным фильмом «Операция бетон»; затем снимает еще несколько короткометражных лент.

Премьера первого полнометражного фильма *Годара* «*На последнем дыхании*» (1959, по собственному сценарию, основанному на идее *Трюффо*)

обозначила приход во французское кино нового поколения кинематографистов, вооруженных своеобразным стилем и собственными мировоззренческими установками. Почти во всех последующих фильмах Годара будут появляться преступления, убийства, совершаемые среди бела дня, на глазах людей и при их полном равнодушии. На протяжении 1960-х гг. Годар, как и его соратники по «новой волне», делает тему бунтующей молодежи центральной в своем творчестве; однако, исследуя генезис молодежного протеста в философском, политическом и социологическом плане, на каждом из этих направлений он пойдет много дальше своих коллег по кинокамере.

В фокусе его внимания – *милитаризм и подавление личности* («Маленький солдат», 1959, запрещенный цензурой вплоть до 1963), *проституция* как универсальный удел индивидуума в буржуазном обществе («Жить своей жизнью», 1962, «Презрение», 1963, «Две или три вещи, которые я о ней знаю», 1966), *изнанка респектабельного брака* («Замужняя женщина», 1964), *джунгли политического соперничества* («Сделано в США», 1966), *тупики индивидуалистического бунта* («Безумный Пьеро», 1965) *имолодежного экстремизма* («Отдельная банда», 1964, «Китайка», 1967), *истоки и перспективы тоталитаристских тенденций в современном мире* («Карabinieri», 1963, «Альфавиль», 1965, «Уик-энд», 1967).

В начале 1980-х гг. режиссер возвращается к крупномасштабным кинематографическим формам, предполагающим выход в широкий прокат. Художественным триумфом Годара этого времени становятся фильм о съемках фильма – «Страсть» (1982) и осовремененная версия новеллы П. Мериме «Имя: Кармен» (1983, Гран-при МФК в Венеции). Возвращаясь к значимым темам и проблемам собственного кинематографа 1960-х гг. («Детектив», 1984, «Тренируй правую», 1987, «Новая волна», 1990), режиссер тонко высвечивает их историческую, временную преемственность, подчас прибегая к иронической интонации и добиваясь убедительных художественных результатов даже тогда, когда «объект» изображения («Приветствую тебя, Мария!» (1983)) – по сути своей некинематографичен.

Преображающая магия кино (и других искусств) – постоянный предмет размышлений и поисков *позднего Годара*: от мозаичных «киноантологий» («Блеск и нищета малой киноиндустрии», 1986; «История (и) кино», 1989) до полифонических лент, замешенных на культурных реалиях разных эпох («Германия девять ноль», 1991 и «ЖЛГ: автопортрет в декабре», 1994). Значительное место в одной из последних работ режиссера «Моцарт навсегда» (1996), по образному решению тяготеющей к фильмам 1960-х гг. занимает тема искусства и места художника в раздираемом социальными и политическими катаклизмами современном мире.

Общеввропейский и общемировой резонанс творческого новаторства Годара огромен. Он является виднейшим представителем авангарда в мировом кинематографе.

Тема 13

Кино Германии второй половины XX века

1. «Молодое немецкое кино».
2. Творческая деятельность второй генерации молодых немецких режиссеров.
3. Творчество Вима Вендерса.

1. «Молодое немецкое кино».

Вслед за успехом французской «новой волны» последовали разнообразные попытки открыть новые поколения в других кинематографиях. В германском кинематографе вплоть до начала 1960-х годов господствовала ситуация творческой неопределенности: кинопродукция была пестрой по тематике, но абсолютно безликой. Из кризиса немецкое кино вывела группа молодых режиссеров и впервые после 1933 г. вернули Германии звание одной из ведущих кинодержав мира.

Новое немецкое кино состояло из двух генераций.

В первое поколение входили те, кто изложил свои художественные намерения в *Оберхаузенском манифесте* 1962 г. (Э. Рейтц, Х.Р. Штробель, П. Шамони, А. Клуге). Они заявили о себе на фестивале документального кино в городе Оберхаузене в 1962. Это поколение режиссеров-шестидесятников получило название «молодое немецкое кино». В 1962 г. Александр Клуге основал это движение, призванное обновить и стимулировать творческий подход к кинорежиссуре. Заявили о кино проблемном, обращенном к подлинной социальной реальности.

Двадцать шесть молодых кинематографистов подписали «*Оберхаузенский манифест*». Продукция, которую они отвергали, получила название «кино папы». Авторы манифеста ополчились на царившие в немецком кино условности – им хотелось, чтобы оно больше внимания уделяло современной жизни. По их мнению, только в этом случае могло появиться обновлённое немецкое кино. Авторы манифеста однозначно отрицали сентиментализм и демагогию германского кинематографа 1940–1950-х годов. В противовес ему они намеревались радикально изменить язык своих фильмов: обновление формы повлечет трансформацию содержания.

В качестве положительного героя режиссеры вывели на экран молодого человека – молчаливого, «тихого» нигилиста, а главным негативным «персонажем» в их картинах выступала эпоха экономического чуда. Начинающие постановщики решительно отмежевались от «идейного» кино, ибо любая идеология, на их взгляд, тоталитарна.

Из тех, кто начинал в 1960-х гг., вышли самые значительные кинохудожники последующих десятилетий – Вернер Херцог, Фолькер Шлөндорф, Маргарете фон Трота, Райнер Вернер Фассбиндер и Вим Вендерс.

Широкую международную известность получил Александр Клугеи как режиссер, и как автор статей по эстетике кино. Свои картины он создает на основании собственной теоретической концепции. А. Клуге считает режиссера лишь инициатором и посредником в кинематографическом материале, но не автором окончательного решения. Автор фильма — зритель, который монтирует фильм в своем воображении. Поэтому для Клуге, прежде всего, важны характеры, которые он создает, и экранная среда, в которой существует его герой, *а не сюжетные перипетии*.

Фильмы А. Клуге («Акробаты под куполом цирка: беспомощны» (1967), «Крепкий Фердинанд» (1976) называют *dryly* (сухими, скучными) комедиями. Режиссер иронизирует над немецкой философской традицией, над политическими ситуациями, над социальными формами. Художественная природа его экранных текстов тяготеет к сложным коллажам. Здесь скупость фабулы соединяется с импровизированными диалогами актеров, документальный материал смешивается с сюрреалистическим (условные конструкции и метафоры). В структуру его фильмов включены многочисленные политические и визуальные цитаты: *репродукции фотографий, рисунков, фрагментов театральных спектаклей, кинофильмов*.

Звуковой образ картин А. Клуге также насыщен разнообразием проявлений: *закадровый авторский комментарий накладывается на монолог героя, который* частично прописывается в титрах (как в немомкино). Заявил о специфическом видении мира (комбинация афоризмов, ассоциаций, смыслов, чувств и фантазии).

2. Творческая деятельность второй генерации молодых немецких режиссеров.

Вторая генерация молодых немецких режиссеров (постобер-хаузенская группа) — Ф. Шлендорф, В. Херцог, Р.В. Фассбиндер, В. Вендерс — появилась на рубеже 1960–1970-х годов и получила название «*новое немецкое кино*».

Фольк Шлендорф (1939) начинал свой путь в кинорежиссуру во Франции, работая ассистентом у Алена Рене и Л. Малля.

Главный принцип творчества Шлендорфа — опора на национальную идентификацию. Лучшие картины Шлендорфа («Жестяной барабан» (1979), «Любовь Свана» (1983), «Смерть коммивояжера» (1986)) являются адаптациями литературных произведений. Но это не «драматизированная литература», а интеллигентная интерпретация литературных текстов. В своих фильмах он излагает сюжеты частной жизни, за которой незримо присутствует социальная реальность.

Главное свойство поэтики кинематографа Шлендорфа — гиперболизация, достигающая порой гротескной экспрессии. Создавая уникальную комбинацию *истории и эстетики*, немецкий режиссер всегда оставляет героя главным посредником для эмоциональной связи со зрителем.

✓ *Херцог (Herzog) Вернер* (1942), немецкий режиссер, сценарист, продюсер. Настоящая фамилия — Стипетич.

Рано начал писать сценарии и рассказы, за которые получал многочисленные призы. Литературу и историю театра изучал в Мюнхене и в Америке (в университете Питтсбурга), много путешествовал, а деньги на первые короткометражки добывал, работая на заводе сварщиком. Уважение к тяжелой физической работе, к самостоятельному ремесленному труду, к путешествиям пешком *Херцог* сохранил на всю жизнь, стараясь передавать их и своим ученикам.

Важнейшим пластическим образом в киноискусстве В. Херцога является *ландшафт* (Херцог снимал в Австралии, Перу, Мексике, Африке, Индии, Сибири). Аляска, греческие острова, джунгли Амазонки, пустыня Сахара и другие экзотические пейзажи символизируют то время, когда планета не была тотально универсализирована. Тропический пленэр, олицетворяющий таинство мира, непостижим для человека, который, темне менее, одержим вероломной мечтой в его проникновение. Натура поглощает героя так же, как поглощает цивилизацию (хотя человек остается пленником противоположного мнения).

Экзотический ландшафт и романтическое безумие персонажей превращают фильмы немецкого мастера в аттракционное зрелище.

Режиссерская уникальность *Херцога* прямо связана с его человеческой уникальностью (которую многие считают экстравагантностью), с его нежеланием мириться с отчужденностью окружающего мира. *Понятие «подлинности» – и фильма, и любого жизненного поступка – является* ключевым для этого режиссера-неоромантика, самого яркого представителя «южного», мюнхенского крыла Нового немецкого кино.

Первый же игровой фильм Херцога «Знаки жизни» (1968) (а параллельно игровому, или художественному кино, режиссер всю жизнь снимает документальное), получил «Серебряного медведя» на Международном кинофестивале в Берлине в 1968 г. В дальнейшем международный успех, а в какой-то период – и слава, смешанная с удивлением, сопутствовали большинству фильмов Херцога 1970-х гг.

Самыми значительными работами, образцами кинематографического мышления этого немецкого режиссера считаются фильмы: «Агирре, гнев Божий» (1972), «Каждый за себя и Бог против всех» (1974), «Сердце из стекла» (1976), «Носферату – призрак ночи» (1979) и «Фитцкарральдо» (1982).

Эффектный, зрелищный, склонный порой к мистике кинематограф Херцога посвящен исследованию границ нашего представления о человеческом. Наиболее типичная для Херцога сюжетная ситуация – это ситуация встречи разных цивилизаций, будь то прямая встреча западного человека с «диким» миром («Фитцкарральдо», «Зеленая кобра», «Там, где грезят зеленые муравьи») или встреча всего того, что мы считаем привычным, правильным и «рациональным», с необыкновенным, мистическим и загадочным в душе одного человека, намного превосходящего представления других людей о человеческой норме («Агирре, гнев Божий», «Каждый за себя и Бог против всех», «Знаки жизни», «Войцек»).

Вернера Херцога можно назвать одним из самых «культурных», или культурологических режиссеров на планете. Он не только активно и плодотворно опирается на кинематографические традиции (то переосмысливая бытовавший в Германии в 1930-е гг. жанр «горного фильма» в «Серро Торре: крик камня», то снимая римейк шедевра *Мурнау* о вампире Носферату). Он не только полон интереса к другим культурам (большая часть документальных фильмов *Херцога* посвящена именно исследованию неевропейских культур), к их удивительным возможностям и не опознаваемым нами границам.

Собственную западноевропейскую культуру он тоже подвергает пристальному анализу и серьезной критике. Херцог регулярно делает предметом своего внимания столкновение мира романтизма и мира буржуазной рациональности – не в пользу последнего.

Киноповествование Херцогатяжеловесно и затруднено. Здесь являются одновременно парадоксальная простота и усложненность, рациональность формы и мистическое содержание.

Главная проблема, которую исследует немецкий режиссер, – духовные и социальные корни одиночества. Его герой исключен из жизни. Одновременно, по своей внутренней сути персонаж Херцога – своеобразный антигерой: хладнокровный либо вдохновенный фанатик.

В лучших своих фильмах «Агарра, гнев Божий» (1972), «Каждый за себя, и Бог против всех» (1974), «Строшек» (1977), «Войцек» (1978), «Фицкарральдо» (1982) автор устремляется вглубь сознания героя, проводя почти сюрреалистическое исследование его чувств, иллюзий, размышлений. Кинофилософия В. Херцога опирается на триединство: *природа—человек—культура. Природа – творение Бога. Культура – творение человека.* А человек есть уникальное создание и того и другого.

✓ *Фассбиндер (Fassbinder) Райнер Вернер* (1946–1982), немецкий режиссер, сценарист, актер, оператор. *Вышел из экспериментального театра.*

Начинал как театральный постановщик. Творческий коллектив «Анти-театра», основанного им в 1969 г. (художник, сценарист и актер *Курт Рааб*, композитор *Пер Рабен*, актрисы *Ханна Шигулла*, *Ингрид Кавен* и др.), стал постоянной кинематографической командой на протяжении многих лет. Творчество *Фассбиндера*, необычайно плодотворное хотя бы с количественной точки зрения – 42 фильма за 13 лет работы, – можно рассматривать с разных точек зрения (снял 36 полнометражных игровых картин).

С одной стороны, все его работы складываются в своеобразный лирический исповедальный цикл. Герои *Фассбиндера* могут рассматриваться как проекция его собственной личности – неблагополучные, с травмированной психикой, склонные к немотивированной агрессии и саморазрушению. Вершина этой линии – образ *Франца Биберкопфа* в сериале «Берлин. Александерплац», главного героя одноименного романа А. Деблина, с которым *Фассбиндер* себя идентифицировал на протяжении всей жизни. Франц –

излюбленное имя для его кинематографических альтер-эго: «Любовь холоднее смерти», «Боги чумы», «Кулачное право свободы», собственный псевдоним как монтажера – Франц Вальш.

С другой стороны, творчество Фассбиндера можно рассматривать в виде рефлексии киномана. Таков его полнометражный дебют «Любовь холоднее, чем смерть» (1969); «Боги чумы» – парафраз годаровской ленты «На последнем дыхании», впоследствии его кумиром становится Дуглас Серк («Страх съедает душу»); влияние самых разных режиссеров можно проследить в других его лентах (допустим, Лукино Висконти в «аденауэровской трилогии» и т. д.). При этом кинематографическая стилистика *Фассбиндера* отмечена явным влиянием его театрального опыта (построение мизансцен, декораций, актерская игра).

Безусловной вершиной режиссера становится «аденауэровская трилогия», посвященная первому послевоенному десятилетию ФРГ, где все составляющие его творчества гармонически сливаются воедино: «Замужество Марии Браун» 1979 – «Лола» – «Тоска Вероники Фосс» (1982).

Большую часть картин режиссер снял в жанре социально-психологической драмы, акцентируя внимание на деструктивной природе человеческого общества. Размышляя над постоянными германскими проблемами: фанатизм и расизм, ксенофобия, жесткая социальная иерархия и отчуждение, Фассбиндер достигает мощного обличительного пафоса.

Его киноповествования обладают парадоксальным художественным свойством: на стереотипах мелодрамы и гангстерского фильма выстраивается остро социально-критическое содержание. В кинематографе Фассбиндера изощренной формой эксплуатации человека выступает власть, общественное положение и любовь.

3. Особенности киноязыка произведений Вима Вендерса

✓ *Вендерс (Wenders) Вим* (р. 1945), немецкий режиссер, сценарист, продюсер. Самый поэтичный режиссер нового немецкого кино дебютировал в 1971 г. Его известность началась с экранизации повести австрийского писателя *Петера Хандке* «Страх вратаря перед одиннадцатиметровым» (1971). *Вендерса* сразу записали в последователи *Антониони*, но он уже говорил о последствиях того, что было открыто итальянским мастером, а также об изживании общеевропейской болезни отчуждения – на философском уровне.

Но уже в следующем фильме «*Алиса в городах*» (1973) *Вендерс* предстает сформировавшимся художником с собственной философской концепцией и оригинальным авторским стилем. «*Алиса в городах*» — лиричное и искреннее повествование о сложном процессе сближения двух людей. Расставание героев не провоцирует ни душевного надлома, ни громкого сожаления, ибо *Вендерс толкует неизбежность одиночества как закономерность человеческого существования*. «*Алиса в городах*» – вариация на темы американского «фильма дороги».

Настоящей поэмой одиночества стала картина «*В беге времени*» (1977). Фильм «*Париж, Техас*» (1984) – по форме традиционная мелодрама,

рассказывающая о скитающемся по свету в поисках сбежавшей жены мужчине. Картина является очередной вариацией В. Вендерса на *тему отчуждения*. Молчание становится здесь определяющей метафорой девальвации слова в современном мире и одновременно – спасительного внутреннего самопознания.

В 1987 г. на мировой экран вышла картина *«Небо над Берлином»* – одно из выдающихся произведений киноискусства. История Ангела, «ушедшего в люди» под воздействием любви, изложена режиссером с фотографической достоверностью изображения без каких-либо экранных трюков. В. Вендерс в своем удивительно теплом послании напоминает современному человеку, живущему в ожидании Апокалипсиса, простые вечные истины любви – любви к жизни.

«До самого края света» (1989) – длинная, философски насыщенная лента о власти поддельной реальности над людьми. Вендерс, оставаясь мэтром, возглавил Европейскую киноакадемию «Феликс». После картины *«Лиссабонская история»* (1994) критика вновь заговорила о Вендерсе как о великом и действующем режиссере, еще способном удивить.

В 1999 г., после нескольких неудачных лент, снял документальную картину *«Общественный клуб Буэна Виста»* – историю кубинской группы, триумфально вернувшейся в мир шоу-бизнеса.

Режиссерский стиль В. Вендерса – это завораживающее движение. Движение (путешествие) – естественное состояние всех героев Вендерса и сквозной мотив многих лент. Его герои ищут в странствиях не какое-то определенное место, но самих себя, пытаются осознать собственную сущность. В этих молчаливых путешествиях без цели они ищут путь к себе.

Тема 14

Кино Испании второй половины XX в.

1. Испанский кинематограф в 1950-е годы (влияние неореализма, интерес к социальным проблемам и осуждение конформизма).
2. «Новое испанское кино» конца 1960-х – начала 1970-х годов.
3. Основные этапы творчества Л. Бунюэля.

Киноискусство в Испании вплоть до начала 1950-х годов оставалось колоссом на глиняных ногах. Несмотря на внушительное производство (около 50 фильмов в год) испанский кинематограф ничего не смог предложить за исключением тривиальных фольклорных мотивов и плоской пропаганды.

Поворот в развитии киноискусства связан с созданием в 1947 г. Экспериментального и исследовательского института кино, позднее переименованного в Официальную киношколу.

Среди выпускников были *Хуан Антонио Бардем* (р. 1922) и *Луис Гарсиа Берланга* (1921–2010) — режиссеры, «сделавшие испанское кино». Уже первая

их совместная картина «Эта счастливая парочка» (1951) ознаменовала резкое изменение тематики и стилистики кинематографа Испании. Режиссеры словно приоткрыли окно в испанскую реальность (авторитарный режим Франко), обозначили рубеж в развитии тематики и стилистики испанского кино. Их первые комедии были восприняты не просто как новаторство, но и как бунтарство («Эта счастливая парочка» (1951), «Добро пожаловать, мистер Маршалл» (1952)).

Этим двум режиссерам кинематограф обязан возникновением особого языка, на котором в зашифрованной форме говорилось о темах и проблемах, до того остававшихся под запретом. В их арсенал входило употребление *символов и метафор*, использование популярных жанров — детектива, мелодрамы, комедии, а также сайнетов и сарсуэл — традиционных музыкальных комедий народного театра.

Хуан Антонио Бардем и Луис Гарсия Берланга стали крупнейшими мастерами *первой генерации в испанском кино*, заимствовав основные мотивы *итальянского неореализма*.

Они стремились отразить жизнь не только социальных «верхов», но и «низов» через пафос разоблачения несправедливых законов общественного устройства, позволяющих манипулировать человеком. Общей была и форма воплощения этих идей — *гротеск, «черный юмор», «эсперанто»* (соединение фарса и трагедии). Стремясь обойти цензуру, режиссеры выработали «эзопов язык» — своеобразный метод использования метафор, аллюзий, намеков.

Х. А. Бардем создавал в своих лентах обобщенный социальный портрет Испании, передавая атмосферу и условия, формирующие личность.

Л. Г. Берланга, наоборот, интересовался психологией конкретного человека и тщательно прорабатывал характеры своих персонажей. По признанию самих авторов сюжеты их «грубых испанских комедий» были *проявлением бессильной злости*. Через экранную карикатуру проступали черты франкистской действительности.

Фильмы Бардема (по собственным сценариям, «Смерть велосипедиста» (1955), «Главная улица» (1956), «Мечь» (1957)), реалистически отражающие жизнь различных слоев Испании. Эти фильмы резко отличаются от массовой коммерческой профашистской кинопродукции, выпускаемой на экраны страны.

Пафос фильмов, суровый анализ морали и поведения людей в условиях франкистского режима сочетаются с утверждением темы страха как двигателя поступков человека, извечного одиночества личности.

В фильмах «Сонаты» (1959), «В пять часов дня» (1961), «Невинные» (1962), «Механическое пианино» (1964) Бардем отходит от основной проблематики своего творчества. Многие его фильмы удостоены премий на международных кинофестивалях.

2. «Новое испанское кино» конца 1960-х – начала 1970-х годов.

К середине 1960-х годов кризис был преодолен благодаря новому поколению режиссеров. Творчество Б. Патино, М. Камусы, К. Сауры и других

ознаменовало переход от схематичного «черного реализма» к общеевропейской эстетике кинематографа «новых волн». «Новое испанское кино» впитало художественный опыт старшего поколения режиссеров, французской «новой волны» и литературного течения «объективной прозы», сложившегося в Испании в 1950-е годы.

Тональность фильмов молодых режиссеров определило усиление *антитоталитарной* интонации — протест против губительного влияния франкизма и политического конформизма. В отличие от Бардема и Берланги представители «нового испанского кино» пренебрегали занимательностью сюжетов и массовыми жанрами. Естественно, их фильмы подавлялись цензурой и не окупались. В результате к концу 1960-х большинство молодых режиссеров ушли в коммерческий кинематограф. Но те, кто остался, освоили специфику символично-метафорической киноречи, воссоздавая на экране атмосферу затхлой провинциальности, царящей в стране: несвобода, скука, опустошенность.

Ярким явлением стала «барселонская школа», открыто противопоставившая себя официальному государственному кинематографу Франко. Главным тезисом Манифеста независимого кино (1967) стала идея свободы от политического и бюрократического давления.

Постфранкистскую историю испанского кино начала в 1975 г. «*генерация невинных*», создавшая кинолетопись поколения, родившегося на рубеже 1920—1930-х годов. «Генерация невинных» — это явление, объединяющее не столько режиссеров, сколько снятые ими фильмы: «Дух улья» (В. Эресе, 1973), «Выкорми воронов» (К. Саура, 1975), «Одинокие на рассвете» (Х.Л. Гарей, 1977), «Гарри Купер, который на небесах» (П. Миро, 1980), «Демоны в саду» (М. Арагон, 1982) и др. Поэтому чаще употребляется термин «кинематограф поколения». В основе этих лент лежит общий художественный прием: эпоха гражданской войны и послевоенные годы представлены через восприятие детей — главных персонажей картин.

Карлос Саура (р. 1932) — является крупным представителем испанской школы в европейском кино 1970–1980-х годов, творчество которого — это поиск архетипа испанской души.

К. Саура дебютировал в 1959 г. картиной «Беспризорные», где представил в качестве персонажей хулиганов и бомжей — людей, не властных над своей судьбой и словно запрограммированных на зло. Опираясь на художественные достижения Л. Бунюэля и Дз. Вертова, Саура выработал ряд собственных стилистических приемов.

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

национальном сознании, разрешающиеся в виде кровавого конфликта. Фильм, описывающий послевоенную ситуацию в Испании, опирается на тщательное изобразительное решение (выразительные композиции кадров, утонченная игра света и тени), придающее изысканность пластическим образам.

В 1965 г. на Берлинском кинофестивале Серебряного Медведя удостоился фильм К. Сауры «Охота», сделав имя постановщика широко знаменитым. По оценке самого режиссера, все его последующие произведения вырастают из «Охоты».

Лучшие же фильмы Сауры, которыми он прославился как своеобразный режиссер-новатор, смело применяющий новые приемы построения кинематографического времени, композиции и сюжетики, были сделаны в 1970-е гг. в сотрудничестве с актрисой Джеральдиной Чаплин и сценаристом Рафаэлем Асконой, добавившим в палитру Сауры – трагического аналитика испанского общества – краску язвительной и печальной насмешливости.

Такие ленты, как «Сад наслаждений» (1970), «Анна и волки» (1972), «Кузина Анхелика» (1973), «Выкорми воронов» (1975), «Элиса, жизнь моя» (1977) не только принесли режиссеру славу и призы международных кинофестивалей, но и способствовали становлению испанского демократического постфранкистского общества. Смещение фантазии и реальности, ассоциативный монтаж позволили режиссеру создать многоплановые образы с неясными зыбкими контурами. Балансируя на грани яви и сна, правды и фикции К. Саура обычно сочиняет набросок истории.

Сюжетосложение в его фильмах носит импульсивный характер, а фабула сколь невыразительна, столь и многозначна.

Эстетический стержень, сквозной мотив его произведений – *игра*, которая становится двигателем драмы, катализатором эмоций и метафорическим приемом. Действительно, фильмы К. Сауры напоминают траекторию раскручивающейся спирали, когда поначалу невинная игра (или репетиция балетной труппы) постепенно становится реальностью и порой переходит в трагедию.

Герои его лент олицетворяют не индивидуальный, а национальный характер и темперамент.

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

Поздние работы режиссера лишены киноноваций, свойственных ему в 1970-е гг., они отличаются крепким профессионализмом и серьезной тематикой: «Стреляй!» (1993), «Фламенко» (1995), «Танго» (1998). Особое место в творчестве Сауры занимает наследие величайшего кинорежиссера XX столетия *Луиса Бунюэля*. Саура был ассистентом Бунюэля на съемках

«Виридианы». Посвященный *Луису Бунюэлю* фильм «Мятный коктейль со льдом» (1967) закрепил за *Саурой* репутацию исследователя современных испанских нравов, склонного к гротеску и трагической сатире. В философской притче «Луис Бунюэль и стол царя Соломона» (2001) режиссер вновь обращается к личности *Луиса Бунюэля*.

3. Основные этапы творчества Л. Бунюэля.

Испанское кино в центре своей галактики по-прежнему сохраняет имя Луиса Бунюэля (1900–1983), хотя собственно испанских картин в его творчестве немного. Он начал заниматься кинорежиссурой в рамках французского авангарда 1920-х годов и блестяще финишировал в 1970-е снова в Париже. Примкнув к «группе с улицы Бломет», куда входили Л. Арагон, А. Арто, А. Бретон, С. Дали, Бунюэль воспринимал сюрреализм как поэтическое, революционное и моральное движение.

Фильм «Земля без хлеба» (1932) можно считать своего рода социальной акцией. Одновременно эта документальная картина стала рубежом, перешагнув который, Бунюэль «замолчал» на 15 лет. Только в 1947 г. появился очередной его фильм «Большое казино», открывший *мексиканский период* творчества испанского режиссера; после – «Забытые» (1950).

В 1959 г. фильмом «Назарин» Л. Бунюэль открывает своеобразный экранный триптих об обреченных идеалистах. Цикл продолжили ленты «Лихорадка пришла в Эль-Пао» (1960) и «Виридиана» (1961).

С 1964 г. Л. Бунюэль обосновывается во Франции. В его последних фильмах: «Дневник горничной» (1964), «Дневная красавица» (1967), «Скромное обаяние буржуазии» (1972), «Призрак свободы» (1974), «Этот смутный объект желания» (1977) бунтарь-одиночка уступает место блистательному мастеру парадокса. По-прежнему главной темой остается лицемерие человеческих отношений, как на межличностном, так и на социальном уровнях. И по-прежнему сохраняется излюбленный прием – гротеск. Большую заостренность приобретают так называемые бунюэлизмы (парадоксальность и амбивалентность экранной образности).

В фильмах Л. Бунюэля нет индивидуализированных персонажей. Его герои – представители определенного социума – запрограммированы соответствующей идеологией, обычаями, мифологией. Нелепость и абсурдность этих программ, идеалов, ценностей разоблачает режиссер в своих произведениях. Бунюэль развенчивает не только общество, но и человека, который с удовольствием погружается в эту липкую сеть. Отсюда и хитросплетения постоянных сюжетных мотивов — социальных (полиция, армия, терроризм, костел) и психологических (тайные нереализуемые желания, ощущение смерти, сновидения). Усложненность аллегорий, аттракционный характер бунюэлевских образов и идей оттеняется простотой киноязыка: преобладание средних и общих планов, нейтральных ракурсов, снижение художественной функции музыки. Наиболее ярким примером этой поэтики может служить картина «Скромное обаяние буржуазии».

Тема 15**Кино Великобритании**

1. Кино Великобритании до начала 1950-х гг.
2. Новое поколение режиссеров – «молодые рассерженные».
3. Творчество Питера Гринуэя.

1. Кино Великобритании до начала 1950-х гг.

Британский кинематограф полвека сохранял репутацию «дремлющего», «нерешительного». Подобные определения имели достаточно оснований. Недооценка нового искусства самими кинематографистами, их долгое противостояние Голливуду сковывали развитие британского кино.

В ряды ведущих кинематографических держав Англия вошла только в 1930-е годы. Но, несмотря на рост кинопроизводства, эстетический уровень фильмов оставался посредственным. Режиссерские приемы представляли собой сумму заимствований из американских, французских и немецких картин.

Александр Корда (1893–1956), режиссер и продюсер венгерского происхождения, работавший в Великобритании, также мечтал прославить английский кинематограф. А. Корда, явно под влиянием творчества Э. Любича начал снимать костюмные фильмы: «Частная жизнь Генриха VII» (1933), «Частная жизнь Дон-Жуана» (1934), «Рембрандт» (1936).

Ободренный международным признанием своего фильма «Частная жизнь Генриха VIII» (1933), он приступил к расширению сети своих киностудий и пригласил на работу таких режиссеров как Рене Клер и Джозеф фон Штернберг. Однако его экранизация научно-фантастических романов Г. Д. Уэллса, в том числе картина «Облик грядущего» (1936), а также пышные приключенческие ленты типа «Четырех перьев» (1939) кассового успеха не имели.

Наиболее значимой фигурой этого времени в английском кино являлся *Альфред Хичкок* (1899–1980). Он дебютировал еще в 1926 г. картиной «Жилец», а к середине 1930-х уже стал признанным мастером экранного детектива, перенеся в кино этот традиционный для английской литературы жанр. Причем А. Хичкок заимствовал манеру рассказов Честертона с характерной для них запутанной интригой и загадочной атмосферой действия. Творческим кредо режиссера стал его собственный тезис. «Кинематографический сюжет — это жизнь, из которой изъяты все элементы скуки».

Хичкок был превосходным стилистом, испытавшим сильное влияние немецкого экспрессионизма. Каждую сцену он планировал до мельчайших деталей, чтобы все в ней — декорации, реквизит, актеры, ракурсы съемки, музыка и звуковое сопровождение — способствовало нагнетанию напряженности на экране. Он настолько изящно сочетал страшное, смешное и романтическое в таких своих картинах, как «39 ступеней» (1935) и «Леди

исчезает» (1938), что ко времени, когда он перебрался в Голливуд, его по праву называли мастером напряжения. Его первым американским фильмом стала мелодрама «Ребекка», удостоенная в 1940 году «Оскара» как лучшая картина года.

Мастер сложной интриги А. Хичкок умело обыгрывающий детали, привнес в свои фильмы 1930-х годов («Человек, который слишком много знал», «39 шагов», «Леди исчезает») иронические, жанрово-пародийные элементы. Это достоинство исчезло из его картин после переезда в Голливуд в 1940 г. («Психо», 1969; «Птицы», 1963 г.).

Определяющим стал новый прием — *саспенс* по Хичкоку, когда об опасности, подстерегающей героя, известно зрителю и тот напряженно ожидает, не попадет ли в расставленные сети персонаж.

Удивительным образом режиссёру удавалось примешивать к саспенсу иронию и юмор – как, например, в «39 ступенях» (1935 г.).

В 1940-е годы британский кинематограф выдвинул новые режиссерские имена: Х. Дженнингс, Д. Лин, Кэрол Рид. Стремясь привнести в свои фильмы больше достоверности, они активно использовали приемы документальной стилистики. Так, картина Х. Дженнингса «Слушайте Британию» (1942) представляет собой попытку рассказать о войне с помощью симфонии звуков этого времени.

Драматургической основой фильма Д. Лина «Короткая встреча» (1945) служит не событие, а смена настроений героев, разнообразные оттенки их чувств. А. Базен поставил эту картину в один ряд с лучшими произведениями итальянских неореалистов.

Кэрол Рид в своей кинотрилогии «Выбывший из игры» (1947), «Павший идол» (1948), «Третий человек» (1949) заставил задуматься о судьбе личности в условиях «вывихнутой» эпохи. Его резкая манера киноповествования, сочетающая трагизм и иронию, лирику и гротеск, соответствовала ожиданиям зрителей послевоенного времени.

Скептически настроенная британская публика жестко приветствовала критические фильмы, в том числе выполненные в комедийном жанре картины Александра Маккендрика «Виски в изобилии» (1949), «Человек в белом костюме» (1952). В середине 1950-х годов Д. Лин, К. Рид, А. Маккендрик переехали в Голливуд.

2. Новое поколение режиссеров – «молодые рассерженные».

В 1950–1960-е годы заявило о себе новое поколение режиссеров. В английском кино движение обновления было представлено группой «рассерженных молодых людей» и программой «Свободное кино», объединившей талантливых режиссеров.

На экране появилась серия фильмов, снятых группой «Свободное кино» при поддержке Британского киноинститута. «Свободное кино» хотело уничтожить старый кинематограф, тиражировавший музыкальные комедии и драмы из жизни сливок общества. Участники группы (Л. Андерсон, Т.

Ричардсон, К. Рейш, Дж. Флетчер и др.) декларировали свою независимость от коммерческого кино и стремились отразить проблемы будничной жизни англичан. Их художественная программа выполнялась в течение четырех лет под девизом «смотри на Англию».

Первые работы «свободных» были документальными: они хотели говорить о простых людях в их повседневном существовании.

В 1958 г. группа прекратила свое существование, лишившись финансовой поддержки Британского киноинститута. Однако ее лидеры (Тони Ричардсон, Карел Рейш и Линдсей Андерсон) составили ядро нового направления, получившего название *«молодые рассерженные»* благодаря пьесе драматурга Джона Осборна «Оглянись во гневе» (1957 г.). Тони Ричардсон поставил по его пьесам игровые картины «Оглянись во гневе» (1959) и «Комедиант» (1960). Группа «рассерженных» объединяла кинематографистов, писателей и деятелей театра.

Их фильмы объединял обличительный пафос, направленный против установившихся норм мышления и социального поведения. Авторы подвергали резкой критике систему образования и религию, общественный прогресс и социальное неравенство, государственную мораль и духовные ценности.

Герои картин «молодых рассерженных» все отрицают: и старое, и новое. Именно бунт стал и философией, и эстетикой, и главной темой «молодых рассерженных».

В наиболее ярких своих картинах: «Оглянись во гневе», «Комедиант», «Одиночество бегуна на длинную дистанцию» (1962) *Тони Ричардсона*; «В субботу вечером, в воскресенье утром» (1960) *Карела Рейша* и др., авторы рассказывают о молодежи, стремящейся вырваться из тисков общественного устройства, требующего покорности и полного повиновения.

С течением времени в кинематографе «рассерженных» отчетливо проступили *элементы сатиры*. А в творчестве *Линдсея Андерсона* (р. 1923), например, они разрослись до масштабов мстительного сарказма. Так, в фильме «Эта спортивная жизнь» (1962) режиссер вскрывает природу жестокости, как цепной реакции.

В следующей своей знаменитой картине «...если» (1969) режиссер представляет бунт в колледже как результат неприятия тупого консерватизма. В 1973 г. Л. Андерсон снял фильм «О, счастличик!». Едкая сатирическая тональность картины смоделировала своеобразный смысловой парафраз: «мир Запада – наилучший из мифов».

Апофеозом обличительного накала Л. Андерсона стала лента «Госпиталь Британия» (1982), название которой является ядовитой характеристикой страны.

В целом *английское кино 1970-х годов резко выделяется гротескными приемами и обилием «черного юмора»*. Так, известный американский режиссер С. Кубрик именно в Британии снял знаменитую картину «Механический апельсин» (1971) о тотальной жестокости как генетическом свойстве человека

и, соответственно, социума. Мастер эффектных живописно-пластических решений К. Рассел создал цикл фильмов («Любители музыки» (1970), «Малер» (1974) и др.), где биографии мастеров искусства трактуются в гротескной тональности.

Но наиболее ярким свидетельством этой тенденции стали киноленты, снятые клоунской группой «*Monty Python's*»: «За священной чашей» (1973), «Жизнь Браена» (1979), «Смысл жизни» (1983). Острый пародийный стиль здесь вплетается в эстетику абсурда.

1980-е годы выдвинули новых лидеров – Д. Джармена, П. Гринуэя. Их кинематограф приобрел огромную популярность в мире, несмотря на то, что авторы избегали компромиссных художественных решений и сохраняли позицию аутсайдеров.

3. Творчество П. Гринуэя.

Одним из ярких представителей экранного постмодернизма является английский режиссер *Питер Гринуэй* (р. 1942). По образованию он художник, профессиональную деятельность в медиакulturе начал в 1965 году в Лондоне, в Центральном бюро информации, где принимал участие в создании короткометражных документальных фильмов: «Окна», «Дорогой телефон», «Прогулка через Н», «Вертикальное воспроизведение». С 1965 г. *Гринуэй* в течение одиннадцати лет работал монтажером. В этот период он начинает снимать короткометражные формалистичные по стилю фильмы, отмеченные влиянием структурной лингвистики и этнографии. Уже в этих ранних работах проявляется его страсть к каталогизированию и составлению списков (так, фильм «Окна» (1975) ведет учет всем жителям небольшого городка, которые погибли, выбросившись из окна).

Гринуэй, сформировавшийся как художник в 1960-е годы, избрал в своем творчестве не только элементы советского киномодернизма, но и импульсы «новой волны» киноавангарда, а также традиции английской культуры. Причем «традиционно английское» в его творчестве — это пристрастие к черному юмору, иронии, подтексту, который в Англии называют «недоговоренностью» (*understatement*), рационально-холодноватый взгляд на мир. Свой интерес к ландшафту, природе, экологии *Гринуэй* также считает чисто английским. Самое главное, что он взял из английской культуры — это любовь к парадоксу, игре слов и понятий, спокойное восприятие необычного, если соблюдены внешние приличия.

Английская традиция проявилась у *Гринуэя* в пристрастии к кровавой мелодраматической истории XVII века, легшей в основу одного из его первых фильмов «Контракт рисовальщика» (1982). В фильме обнаружилось еще одно пристрастие *Гринуэя* – выраженный интерес к барочным построениям. Этот интерес проявился, в частности, на уровне сюжета, когда каждый из элементов сексуальной интриги, затеянной в конце XVII века в старом английском поместье, зеркально повторяется и воспроизводится по нескольку раз.

Американский архитектор из фильма «Живот архитектора» (1987), приехавший в Рим для организации выставки, посвященной неосуществленным проектам французского архитектора-классициста, выбрасывается из окна Собора, оказавшись буквально вытесненным из жизни: от выставки его постепенно оттирают, жена ему изменяет с циничным интриганом итальянцем, а сам он обнаруживает у себя неизлечимую болезнь кишечника.

Три героини фильма «Отсчет утопленников» (1988) — мать, дочь и внучатая племянница, последовательно топят своих мужей, а в финале — и судебного эксперта, за благосклонность каждой из них соглашающегося числить смерти всех троих мужчин несчастными случаями (параллельно происходят еще две смерти: девочки и мальчика, подобно хору комментирующих действие).

Фильм «Повар, Вор, его Жена и ее Любовник» (1989) принес *Гринуэю* первый крупный успех в США. Этот фильм, как и другие, полон аллюзиями на живописные полотна. В нем происходит прихотливая смена цветовых гамм, не обусловленная в некоторых случаях сюжетом (герои могут менять одежды, попав в другое помещение), а рассказываемая в нем история любви, измены и возмездия приобретает поистине грандиозный масштаб благодаря сопровождающей ее музыке (композитор *М. Наймен*).

Мотив книжности, записи, соотношения образа и текста можно считать преобладающим. Так, «Книги Просперо» (1991) (картина снята по пьесе «Буря» Шекспира) легко читаются именно в свете современного интертекстуального толкования *Шекспира*, а «Записки у изголовья» (1996) постулируют идеальное равновесие смысла и его графического выражения, достигнутое в иероглифе — в очередной раз прототип самого кинематографа.

Фильм *Гринуэя* «Записки у изголовья», снятый по мотивам книги японской писательницы Х. в. *Сэй Сёнагон*, представляет собой наиболее развернутое и последовательное высказывание британского режиссера о природе самого фильмического. Иероглиф в этом фильме фигурирует, прежде всего, на уровне сюжета: японская девушка Нагико пишет книги своих стихов на телах возлюбленных, которых она отправляет затем к издателю-гомосексуалисту. Однако иероглиф — это и способ построения кинообщения: в нем переплетены изображение и текст. Именно поэтому иероглиф выступает для *Гринуэя* «идеальной моделью кино».

Режиссер использует и специальные технические приемы: это *полиэкранный*, известный со времен *Абея Ганса*, но крайне редко применявшийся в кино; разрушение хронологической последовательности в построении фильма (в этом *Гринуэй* предстает как единомышленник и преемник *Алена Рене*); наконец, постоянное изменение параметров экрана, а именно соотношения его ширины с высотой.

Тема 16

Киноискусство Японии второй половины XX в.

1. Основные тенденции в развитии японского кино.
2. «Новая волна» в японском кино 1970–х – 1980–х годов.
3. Национальные особенности и влияние западной культуры на творчество А. Куросавы.

1. Основные тенденции в развитии японского кино.

Японское игровое кино развивалось в двух направлениях: «гэндайгэки» – фильмы о современности и «дзидайгэки» – фильмы, построенные на материале истории и фольклора. Раннее японское кино опиралось на театральную традицию – первые фильмы воспроизводили истории, сочинённые для театра кабуки. Так, кино Японии либо воплощало традиции японского театра, либо, напротив, отводило национальным мотивам роль антуража, темы, для воспроизведения которой использовался понятный европейцам киноязык. Международное признание японское кино завоевало в 50–е гг., когда фильм *Акиры Куросавы* «Расёмон» (1951) удостоился «Золотого льва» на кинофестивале в Венеции. Успех Куросавы заставил зрителей и кинокритиков Запада пересмотреть своё отношение к японскому кинематографу, внимательнее отнестись к фильмам других режиссеров из этой страны.

Открытие же Запада через кино в Японии состоялось сразу после завершения Второй мировой войны: поток западных (в первую очередь — американских) фильмов хлынул в Японию в 1945 г. Зарубежные фильмы вынудили японских режиссеров к сравнению и переосмыслению собственного творческого опыта. Структура кинопроизводства в Японии была изменена по аналогии с Голливудом: «большая шестерка» (шесть крупных кинофирм) плюс «независимые режиссеры». Это стимулировало рост кинопроизводства.

Одновременно в японском кино 1950–х годов проявилось влияние итальянского неореализма, эстетика которого оказалась актуальной для страны.

Высшим художественным достижением «японского неореализма» можно считать картину *Канэто Синдо* (род в 1912 г.) «Голый остров» (1960), которую также называют японским парафразом фильма «Земля дрожит» Л. Висконти. Картина вызвала шок у кинематографической публики: в фильме – ни единого слова! Музыка и звуки природы заменили речь. Суть в фильме выражена не словом, не страстями — только движением, только ритмом этого движения с повторяющимися характерными амплитудами. «Голый остров» — своего рода пластическое рондо. Именно музыкальностью изображения и повествования фильм К. Синдо сближается с произведением итальянского режиссера. Однако в целом влияние извне на японское кино было незначительным.

Основные тенденции его развития во второй половине XX в. были связаны с двумя традиционными жанрово-тематическими направлениями: *исторической и семейной драмой*.

Первый дерзкий художественный эксперимент в области исторической драмы осуществил А. Куросава в картине «Расёмон» (1950), отойдя от схематизма и пытаясь создать сложное полифоническое произведение. Однако, несмотря на европейский успех, в Японии лента была воспринята сдержанно. К середине 1950-х годов приоритет исторической драмы с ее феодальным духом был восстановлен, что свидетельствовало о реанимации идеи «сильного японца». Однако уже в 1960-е годы этот жанр начинает угасать, а в 1970-е — окончательно утрачивает свое лидерство в кинопроизводстве. Быстрое экономическое развитие страны, превращение Японии в одно из ведущих государств освобождает граждан от комплекса неполноценности.

Соответственно *трансформируется тональность исторической драмы*. Ярким примером тому служит знаменитый фильм М. Кобаяси «Харакири» (1962). Это история упадка самурайского клана. Автор предпринял художественную атаку на «святой кодекс» чести воина — бусидо, который, по мнению режиссера, противоречит современной жизни.

Жанр семейной драмы *восходит к театру Симпа*, где разыгрывались мелодрамы и любовные трагедии. На экране подобные сюжеты появились с возникновением японского кино. А своего расцвета семейная драма достигла на рубеже 1950—1960-х годов. Как и предполагает жанровое определение, фильмы повествуют о взаимоотношениях отцов и детей. Лидерами этого направления в японском кино были режиссеры М. Нарисе и Я. Одзу.

✓ *Одзу Ясудзиро (1903–1963)*, японский режиссер.

Первые работы Одзу испытали влияние американской комедии: «Потеря жены», «Дурнушка», «Переезд супругов» (все – 1928), «Дни юности», «Сокровище в горах» (обе – 1929) и др. Но картины «Университет-то я окончил...», «Жизнь служащего», «Парень, идущий напролом» (все – 1929) ознаменовали переход к зрелой, с элементами сатиры, комедии, в которой звучит тема социального неравенства.

Режиссер обратился к традиционному жанру «сёмингэки», бытописующему жизнь рядовой семьи, и поэтому редко выводил действие за ее пределы. Последующие работы, грустные и лирические, окрашенные мягким юмором, вводили зрителей в круг повседневной жизни мелкой буржуазии, показывали взаимоотношения родителей и детей. Лучшие картины немого кино: «Токийский хор» (1931), «Родиться-то я родился...» (1932), «Повесть о плавучей траве» (1934), «Токийская гостиница» (1935).

Одзу выработал свой режиссерский стиль, тесно связанный с традиционной эстетикой японского искусства. Режиссёр никогда не обращался к историческому прошлому, не использовал эстетику живописи или театра, не приукрашивал реальность. Действие в его фильмах сведено до минимума.

Для его фильмов *характерны* отсутствие острых драматических коллизий, спокойная композиция, линейное развитие времени, простейший монтаж, замедленность действия, длинные общие планы (снятые неподвижной,

фронтально низко расположенной камерой), четкость и ясность кадров, отсутствие затемнений и наплывов.

Первая звуковая лента *Одзу* – «Единственный сын» (1936). После войны режиссер создает картины, причисленные к шедеврам мирового кино – «Поздняя весна» (1949), «Токийская повесть» (1953). Главная тема послевоенных работ *Одзу* – распад традиционной семьи. Фильмы опираются на несколько сюжетных каркасов, но в них одна главная мысль – такова жизнь и таков порядок вещей.

Режиссер продолжает исследование жизни японской семьи в лентах «Время сбора урожая» (1951), «Вкус простой пищи» (1952), «Ранняя весна» (1956), «Токийские сумерки» (1957), «Цветы Хиган» (1958, его первый цветной фильм), «С добрым утром» (1959), «Плавучая трава» (1959), «Бабье лето» (1960), «Осень в семье Кохаягава» (1961), «Вкус сайры» (1962). В своих пронизанных печалью фильмах *Одзу* воспел привычные семейные ценности, с грустью отмечая их постепенное обесценивание.

2. «Новая волна» в японском кино 1970–х – 1980–х годов.

В середине 1960–х жанр семейной драмы трансформировался в «современную драму». Переход на более широкое тематическое поле осуществило новое поколение японских режиссеров. «Молодое японское кино» выступило против архаизации образа страны и воплотило в себе эстетические тенденции общеевропейского экрана, связанные с бунтарскими мотивами «новой волны». Проблема самоидентификации героя — «кто я?» — стала центральной в фильмах С. Судзуки, Н. Осимы, С. Имамумы.

Нагисе Осима (р. 1933) — типичный представитель японской «новой волны». Закончил юридический факультет университета в Киото.

Отвергая путь исправления, режиссер ставит проблему права человека на бунт: стремясь к свободе, он неминуемо нарушает закон. С первых своих постановок («Улица любви и надежды» (1959), «Повесть о жестокой юности» (1960), «Захоронение солнца» (1960), «Смертная казнь через повешение» (1968), «Дневник вора из Синдзюку» (1969) Осима проводит данную философию в жесткой, а порой и агрессивной, манере.

В 1970-е годы Н. Осима снял нашумевшую дилогию «Коррида любви» (1976) и «Империя страсти» (1978). Сила страсти никогда не была доведена на экране до такого предела, за которым уже ничего не остается.

Поворот *Осимы* к традиционному киноязыку нашел отражение в его первой цветной ленте «Мальчик» (1969), сатире на японскую семью, в картине «Церемония» (1971). В течение следующих пяти лет работал для телевидения, писал книги.

Создал документальные фильмы «Киото, город моей матери» (1993) и «Сто лет японского кино» (1995). С 1980 г. – генеральный секретарь Ассоциации кинорежиссеров Японии.

В 1995 г. *Осима* перенес тяжелое заболевание, после которого остался частично парализованным. Но, вопреки предсказаниям врачей, он вновь приступил к работе и снял картину «Табу» (1999).

Творчество *Осимы* продолжает привлекать к себе внимание и на родине, где его называют выразителем настроений целого поколения, и на Западе, где его считают противоречивым, трудным для понимания художником.

Сёхэй Имамуре (р. 1926) считается основоположником плебейско-прагматического стиля в японском кино. Его интерес сосредоточен на эпохе конца XIX – начала XX вв., когда японская деревня еще сохраняла свой патриархальный уклад.

Главным героем большинства лент Имамуре «Японское насекомое» (1963), «Глубокая жажда богов» (1968), «Мечь принадлежит нам» (1979), «Легенда о Нараяме» (1983), «Черный дождь» (1989) является женщина, олицетворяющая жизнеспособность и жизнестойкость всей среды.

Для Имамуре женщина — жрица единого социального мироустройства, разрушение которого породило лишь более мелкие его ячейки — семьи. Но в этих семьях роль женщины осталась неизменной. Художественная специфика фильмов Имамуре опирается на принцип антонимичности: притяжение — отталкивание, любовь — ненависть. В своих первых лентах автор тяготел к однозначности, разделяя черты человеческого характера на положительные и отрицательные, прогрессивные и реакционные.

Позже он приходит к анализу психологии низших сословий, а затем — рассматривает их как часть патриархальной среды, сосредоточивая свои творческие усилия на создании ее целостного образа, где жизнь человека сливается с природой.

3. Национальные особенности и влияние западной культуры на творчество А. Куросавы.

Куросава Акира (1910–1998), японский режиссер, учился в Академии изящных искусств. С 1936 г. — в кино, ассистент режиссера *Кадзиро Ямамото*, писал сценарии. Режиссерский дебют — «Сугата Сансиро» (1943) о событиях, связанных с развитием дзюдо в конце XIX века. Следующие фильмы: «Самые красивые» (1944), «Сугата Сансиро, продолжение», «Мужчины, идущие по следу тигра» (оба — 1945). Демократические устремления послевоенных лет отразились в лентах «Люди, творящие завтра» (1946, совместно с *Кадзиро Ямамото* и *Хидэо Сэкигава*), «Я не жалею о своей юности» (1946) и «Великолепное воскресенье» (1947).

В картине «Пьяный ангел» (1948), первой совместной работе с актером *Тосиро Мифунэ*, *Куросава* воплотил идеи о необходимости творить добро, жить для людей, ставшие основополагающими во многих его фильмах. Среди лент тех лет — «Молчаливая дуэль» и «Бездомный пес» (1949), «Скандал» (1950). Широкую мировую известность получил «Расёмон» (по рассказам *Рюноске Акутагава*, 1950, главный приз МКФ в Венеции и премия «Оскар», 1951 и др.). В нем проявилась приверженность режиссера к яркой исключительности

человеческих характеров, бурным страстям, острым столкновениям и конфликтам в драматургии. Впервые были разрушены устойчивые каноны традиционной стилистики японского кино и привнесены достижения мирового киноискусства.

Кurosava активно освещает проблемы социального и политического бытия, он верит в нравственное и духовное совершенствование личности (фильм «Жить», 1952, приз МКФ в Западном Берлине, 1954). Ироничное отношение к феодальной морали и попытка формального обновления традиционного жанра «кэнгэки» сказались в картине «Семь самураев» (1954, премия МКФ в Венеции, «Оскар» – 1955).

Неоднократно экранизировал произведения зарубежной классической литературы, перенося события на японскую почву, но сохраняя при этом с редкой последовательностью дух и идею первоисточников: «Идиот» (по Достоевскому, 1951); «Замок паутины» (1957); «Трон в крови» (по «Макбету» Шекспира, 1957, приз МКФ в Западном Берлине); «На дне» (по Горькому, 1957); «Смута» (по «Королю Лиру» Шекспира, 1985).

В фильме «Записки живого» (1955) Kurosava выразил тревогу о судьбах мира. Гражданственные устремления режиссер реализует особенно упорно после того, как в 1960 г. создал собственную компанию «Kurosava про» и поставил ленты «Чем хуже человек, тем лучше он спит»/«Злые остаются живыми» (1960), «Рай и ад» (1963). Вновь обращается к жанру «кэнгэки» в фильмах с *Тосиро Мифунэ* в главных ролях («Трое негодяев в скрытой крепости», 1958, премия МКФ в Западном Берлине–59; «Телохранитель», 1961; «Цубаки Сандзюро», 1962), в которых высмеивает моральные и нравственные догматы самурайства.

Гуманистическая позиция Kurosavy наиболее полно раскрылась в картине «Красная борода» (по *Сюгоро Ямато*, 1965). Неудачей завершились попытки сотрудничества с Голливудом (проекты «Стремительный поезд» и «Тора! Тора! Тора!»).

В 1969 г. *Кэйскэ Киносита*, *Кон Итикава*, *Масаки Кобаяси* и *Акира Kurosava* основали компанию «Четыре всадника». Здесь Kurosava поставил свой первый цветной фильм «Под стук трамвайных колес»/«Додэскадэн» по *Сюгоро Ямато* (1970). В 1975 г. был приглашен на «Мосфильм», снял ленту «Дерсу Узала» (по *В. К. Арсеньеву*, главный приз поровну на МКФ в Москве, премия «Оскар», 1976).

В 1980 г. при содействии *Фрэнсиса Копполы* и *Джорджа Лукаса* поставил картину «Тень воина» (главный приз поровну на МКФ в Каннах, премия «Сезар» и др.). В ней, как и в созданном при участии французского продюсера *Сержа Зильбермана* фильме «Ран»/«Смута» (1985), а также в ленте «Сны» (1990), более явно, чем прежде, проявилась склонность Kurosavy в поздний период творчества к живописному и многокрасочному кинематографу.

Для картин «Августовская рапсодия» (1991) и «Мададае!»/«Долгих лет жизни!» (1993), напротив, свойственны декларативность и морализаторство.

Особенности художественного стиля Куросавы определяются синтезом японского мироощущения и классических приемов западного кинематографа. В отличие от традиционно сдержанного восточного киноязыка экранная образность А. Куросавы характеризуется пафосом и избыточностью.

Сюжетосложение ведется по законам произведений крупных форм с разработкой главной и побочных тем. Куросава отводил важную роль классической музыке, которая, по его убеждению, в сочетании с изображением создает новые эффекты и приобретает особый смысл. Энергичный, виртуозный монтаж, присущий Куросаве, позволял ему достигать не только повествовательной динамики, но и мощной художественной экспрессии.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Тема 17**Кино Польши второй половины XX в.**

1. Кино Польши второй половины XX в. Общая характеристика.
2. Творчество Анджея Вайды.
3. Творчество Кшиштофа Кесьлёвского.

1. Кино Польши второй половины XX в. Общая характеристика.

Периодом расцвета польского кино по праву считается вторая половина 1950-х – начало 1960-х гг. Кино нового поколения знаменовало новый этап эстетического развития не только польского кино, но и всего мирового кинематографа.

В эти годы появляется такой эстетический феномен как «польская школа» кино. Среди выдающихся представителей «польской школы» *Ежи Гофман, Агнешка Холланд, Кшиштоф Занусси, Кшиштоф Кесьлёвский*.

В Польше кино считалось низким искусством до 1939 г., хотя собственное кинопроизводство в стране сформировалось в начале XX века. Первые фильмы, заставившие переоценить отношение к десятой музе, вышли на экран в 1948 г.: «Последний этап» (реж. В. Якубовска), «Непокоренный город» (реж. Е. Зажицки), «Пограничная улица» (реж. А. Форд).

В них отразилась судьба народа, пережившего ужасы гитлеризма. Художественная природа этих произведений формировалась на принципах документализма: сюжеты основывались на реальных событиях, хроникальность определяла изобразительную стилистику. После провозглашения в 1949 г. соцреализма единственным творческим методом обнадеживающие тенденции в польском кино угасли до сер. 1950-х.

В 1955 г. дебютировали выпускники киношколы в Лодзи, воспитанные в «реальном социализме», теоретические доктрины которого контрастно расходились с жизнью. Молодые режиссеры, окрыленные «оттепелью», обратились к острейшим социально-историческим темам.

В Польше кино послевоенного обновления получило название польская школа («школа польского фильма»).

2. Первым фильмом нового направления (польская школа) стала лента А. Вайды «Поколение» (1955). По сценарию предполагалось, что картина будет своего рода каталогом добродетелей коммунистической молодежи. Однако Анджей Вайда (1926–2016) откорректировал сюжет, сократив количество героических поступков. Благодаря этому главный герой — подросток — обрел неоднозначность характера, открывая для себя противоречия человеческого существования: любовь, борьбу, сомнение.

В 1956 г. появилась вторая картина А. Вайды «Канал» — еще более цельная по содержанию и форме, где автор впервые обратился к теме Варшавского восстания, замалчиваемого все предыдущее десятилетие. На примере трагических историй любви молодых людей, загнанных в грязь и

смерд городской канализации, режиссер создает экранную притчу о своем народе, брошенном Историей в подземелье собственной страны, но сопротивляющемся до конца. В 1958 г. А. Вайда снимает очередной фильм «Пепел и алмаз», ставший символическим заключением его первой своеобразной трилогии. (Позже он назовет эти картины «драмой в трех актах».)

«Пепел и алмаз» *поднимает тему бессмысленности братоубийственной борьбы*, в которую вступают между собой поляки разных политических ориентации. Однако Вайда не создает политический памфлет. Он выстраивает сложный *символико-метафорический образ отчаянной схватки человека с Историей*.

Трилогия Вайды насквозь пронизана *романтическим реализмом, эмоциональным видением истории*. Художественная природа этих картин обусловлена мощной драматической конструкцией, экспрессией изображения и звука. Режиссер нашел ряд выразительных пластических синонимов ценностям социального и индивидуального бытия: любовь, ненависть, героизм, смерть.

Другим лидером «школы польского фильма» в 1950-е годы был *Анджей Мунк* (1921–1961), работавший в стиле провокационного гротеска. Работы: «Человек нараспутье» (1956), 1957 г. «*Eroica*» (1957), «Щербатое мое счастье» (1959).

Первая генерация «школы польского фильма» в лице А. Вайды, А. Мунка, В. Хаса, Ежи Кавалеровича в своих лентах запечатлела биографию поколения, юность которого совпала со Второй мировой войной.

Размышления авторов обретают обобщенный характер: судьба личности в ситуации особой социальной угрозы, судьба народа и история, природа подвига и патриотизма.

В начале 1960-х годов в «школе польского фильма» наступает период «новой волны». На экранах появляются фильмы молодых режиссеров, которые не были связаны с войной личной памятью, но также искали правду о себе, анализируя моральные проблемы «реального социализма» на основе текущей жизни. Однако в стране наступало политическое «похолодание», в кинематографе усиливалась цензура, «неправильные» с идеологической точки зрения фильмы отправлялись «на полку».

Невозможность полноценного творческого высказывания о нравственных проблемах польского общества и гражданина вынудила лидеров *второй генерации* «школы польского фильма» — Р. Полянского, Е. Сколимовского — к эмиграции.

В 1967 г. *Е. Сколимовски* снял картину «*Руки вверх!*», которая открыла новое направление — «*кино расчета*». Следующий фильм такого рода появился лишь в 1976 г. Это была лента А. Вайды «Человек из мрамора». Но основная масса картин создавалась уже в начале 1980-х: «Был джаз» (Ф. Фальк), «Мать Каролей» (Я. Заорски) и др.

«*Кино расчета*» — это явление не только художественное, но прежде всего социальное. Это реакция на интеллектуальный, духовный и моральный

кризис эпохи сталинизма. Разоблачая «культ вождя», анализируя влияние тоталитарной системы на индивида и общество, кинематографисты рассказывают о духовной деградации последнего, о психологическом и интеллектуальном опустошении жизни, о дегуманизации и деформации человеческих отношений под нажимом идеологии. Для «кинематографа расчета» характерна *формула политического фильма*.

Режиссеры менее всего думали о психологической характеристике героев, стремясь максимально заострить социальную сторону конфликта. Вместе с тем, эти картины становились и своеобразным нравственным счетом, который предъявляли авторы себе за столь долгое и покорное молчание о жестокой эпохе сталинизма.

На рубеже 1960—1970-х годов очередное молодое поколение польских режиссеров снова обратилось к кардинальным социально-политическим проблемам, обогатив их психологической и философской проблематикой.

Следующая фаза эволюции польского кино характеризовалась появлением нового течения — «кино морального непокоя» (кино морального беспокойства), которое сигнализировало о нарастании противоречий, и даже несовместимости жизни, отдельного человека и общества. Это направление выразило нарастающее недовольство порядками, царившими в стране («Шанс» Ф. Фалька, «Провинциальные актеры» А. Холланд, «Структура кристалла» К. Занусси, «Кинолюбитель» К. Кесьлевского). А. Вайда («Человек из мрамора», 1976, «Человек из железа», 1981).

Кшиштоф Занусси (р. 1939) дебютировал фильмом «Структура кристалла» (1969), в котором впервые поднял «стыдливую» тему профессиональной карьеры при социализме. Сюжет построен на споре физика и философа, олицетворяющих две позиции. В картине «Иллюминация» (1973) режиссер снова обратился к проблеме нравственности и благоразумия в лице молодого польского ученого, который ищет правды любой ценой.

Эту же тему Занусси заостряет и в картине «Защитные цвета» (1976), пытаясь наметить неуловимую грань, разделяющую достоинство и подлость на территории так называемого интеллигентского компромисса.

Фильмы К. Занусси тяготеют к жанру психологической драмы, где автор исследует диалектику рационального и духовного в человеке.

3. Творчество Кшиштофа Кесьлёвского.

✓ *Кесьлевский (Kieslowski) Кшиштоф* (1941–1996), польский режиссер, сценарист. Окончил режиссерский факультет Лодзинской киношколы в 1969 г.

Во время учебы снял короткометражные ленты «Трамвай», «Учреждение», «Концерт по заявкам», «Съемка». Затем работал на студии документальных фильмов в Варшаве, снимал остропублицистические социальные картины – «Из города Лодзи» (1969), «Я был солдатом» (1970), «Фабрика» (1970) и самый значительный из фильмов так называемого «нового документализма» начала 1970-

х гг. – «Рабочие-71: ничего о нас без нас» (совместно с *Т. Зыгадло*), другая версия – «Хозяева».

В то же время Кесьлевский поставил короткометражку «Подземный переход» (1973) и телефильм «Персонал» (1974, главный приз на МКФ в Мангейме-75), открывающие «игровой» период его творчества, хотя режиссер не ушел из документалистики и в последующие годы, чему свидетельством такие известные ленты, как «Первая любовь» (1974, специальная премия на МКФ в Кракове), «Биография» (1975), «Больница» (1976, главная премия на МКФ в Кракове), «С точки зрения ночного сторожа» (1977, премия ФИПРЕССИ на МКФ в Кракове, премии на МКФ в Нионе и Лилле-79), «Семь женщин разного возраста» (1978), «Болтающие головы» и «Вокзал» (1980).

В 1976 г. он создает первый полнометражный игровой фильм «Шрам», во многом перекликающийся по тематике и стилистике с документальными работами, а следом – острую публицистическую ленту «Спокойствие» (1976, выпуск 1980), одну из первых работ «кинематографа морального беспокойства», безусловным художественным и нравственным лидером которого становится *Кесьлевский*.

Заметный переход творчества режиссера к синтезу парадокumentальной поэтики и более метафорической драматургии начинается в картине «Кинолюбитель» (1979, главная премия поровну и приз ФИПРЕССИ на МКФ в Москве; главная премия на МКФ в Чикаго-80).

В период «Солидарности» (*Кесьлевский* был в 1978–1981 гг. вице-председателем Союза польских кинематографистов, сыгравшего заметную роль в поддержке первого независимого профсоюза Восточной Европы) снимает картину «Случай» (1981, выпуск 1987) и телефильм «Короткий рабочий день» (1981), в которых, наряду с политической ангажированностью режиссера, проявилось и его стремление найти новую стилистику.

До 1982 г. *К. Кесьлевски* снимал фильмы в контексте нравственных поисков своего поколения. Одна из его картин того времени «Происшествие» (1982) была отправлена «на полку», ибо представляла довольно нелицеприятный портрет польского общества. По сути «Происшествие» — это интерпретация темы конформизма в трех вариациях. Главный герой, как миллионы поляков в 1970-е годы, ищет свою нишу в довольно ограниченной социальной сфере: партийный функционер, диссидент, обыватель-нигилист.

В 1984 г. *Кесьлевски* снял ленту «Без конца» на основе реального судебного процесса против организаторов забастовки 1981 г. Закончившейся эпохе «Солидарности» посвящена эта аллегорическая лента, после чего в творчестве режиссера наступает трехлетняя пауза, из которой выходит совершенно иной *Кесьлевский*, всемирно известный режиссер, лауреат бесчисленных кинопремий. Он оттеснил острую социально-политическую проблематику на периферию сюжета и *заговорил о любви*, которая не имеет временных пределов, тогда как «военное положение» переходящее.

Переломным в творческой судьбе К. Кесьлевского стал 1988 г., когда на экранах появился его «Декалог» — десять коротких фильмов, интерпретирующих вечные моральные постулаты.

Проект, не имевший прецедентов в мировом кино, открыл в творчестве Кесьлевского новую черту – *склонность к серийности, к драматургическим панорамам, рассматривающим сюжет как бы с разных сторон.*

После «Декалога» Кесьлевски отходит от проблем взаимодействия человека и власти, социума и индивида, сосредоточивая свой творческий интерес на единственном направлении: *взаимоотношения человека с человеком.* Это произошло, в частности, с картиной «*Двойная жизнь Вероники*» (1991, Франция–Польша, премия экуменического жюри на МКФ в Каннах) и, в еще большей степени, в последней работе режиссера, тоже снятой в сотрудничестве с французскими продюсерами – в трилогии «*Три цвета*»: «*Синий*» (1993, главная премия поровну на МКФ в Венеции), «*Белый*» (1993, премия на МКФ в Берлине-94) и «*Красный*» (номинация на «Оскар» за сценарий и режиссуру), отмеченной во Франции в 1995 г. премией имени Жоржа Мельеса.

Гуманистический пафос этих фильмов исходит из идеи сверхценности, единственности личности независимо от ее социального и интеллектуального статуса.

Тема 18

Советское кино второй половины XX в.

1. Советское киноискусство в послевоенный период. «Малюкартинье».
2. Основные направления советского кино: «новая советская волна», поэтико-документальное направление, поэтико-живописное направление.
3. Феномен «полочного кино», «кино расчета».

1. Советское киноискусство в послевоенный период. «Малюкартинье».

Война резко изменила тематический и жанровый спектр российского кино. На рубеже 1940–1950-х гг. государство утверждает себя в кинематографе как систему завершенных монументальных форм. В массовом сознании начинается переориентация на идею русской государственности, которая реализовалась в историко-биографическом и художественно-документальном кино («Адмирал Нахимов», 1946–1947 / Вс. Пудовкин; «Сказание о земле Сибирской», 1948 / И. Пырьев).

После Постановления Оргбюро ЦК ВКП(б) от 14 августа 1946 г. «О журналах «Звезда» и «Ленинград» наступает эпоха, которая в отечественной историографии и критике получала название «малюкартинья». Принимая во внимание столь частые «ошибки» кинематографистов и учитывая дорогостоящий процесс создания фильмов, руководство страны решило, что хватит двенадцати кинокартин в год. Зато каждая из них станет верной в идейном плане и шедевром – в художественном.

Выпуск художественных фильмов в 1948–1949 гг. начал неуклонно сокращаться и уже к 1951 г. составил всего девять фильмов в год. (Для сравнения: в годы Великой Отечественной войны и сразу после ее окончания на экраны страны в год выходило около двадцати пяти фильмов.) Один из самых интересных фильмов этого периода – «Кубанские казаки» (1950) / И. Пырьева. Игровая природа, построенная на эстетике обрядово-праздничного действия, делает работу Пырьева каноном «колхозной комедии», воплощением тяги киноаудитории к желанному празднику освобождения от военных и послевоенных тягот.

Главной темой кинематографа конца 1940-х – начала 1950-х гг. стала только что закончившаяся война. Именно в эти годы появляется жанр «художественно-документального» кино, призванный показать баталии минувшей войны. Были поставлены три масштабные картины: «Третий удар» (1948 г., реж. И. Савченко), «Сталинградская битва» (1949 г., реж. В. Петров) и «Падение Берлина» (1949 г., М. Чиаурели). Фильмы должны были показывать характеры героев в экстремальных ситуациях и рассказывать о героизме народа.

После «Падения Берлина» производство таких «художественно-документальных» картин было свёрнуто и возродилось только через двадцать лет, когда появилась киноэпопея Юрия Озерова «Освобождение».

Сразу и прочно завоевала массового зрителя «Молодая гвардия» С. Герасимова. Картина воскресила реальную, глубоко пережитую всей страной историю краснодонского подполья. «Молодая гвардия» была картиной не столько о войне, сколько о человеке на войне, о том, какие нравственные качества молодёжи она проявила.

Соблюдая конкретно-историческую правду характеров, создатели фильма уловили в своих персонажах то общее, что присуще было всему поколению – её чистоту, патриотизм, преданность. Этот фильм остался лучшим произведением кинематографа того времени. Свой творческий путь в этой картине начинали режиссёры С. Бондарчук и С. Самсонов, актёры Вячеслав Тихонов, Клара Лучко, Георгий Юматов, Виктор Авдюшко и другие.

Эпоха «малокартинья» завершилась вскоре после смерти Сталина. «Оттепельная» либерализация кремлевского курса второй половины 1950-х вызвала резкое увеличение фильмопроизводства и приток режиссерско-актерских дебютов. Наиболее заметной фигурой тех лет, бесспорно, стал Григорий Чухрай («Сорок первый», «Баллада о солдате», «Чистое небо»).

«Оттепель» позволила выйти на экраны не только фильмам Андрея Тарковского («Иваново детство»), Глеба Панфилова («В огне брода нет») и Ларисы Шепитько («Крылья»), но и подарила зрителям удовольствие настоящего развлечения в комедиях Леонида Гайдая («Операция «Ы», «Кавказская пленница», «Бриллиантовая рука»), Эльдара Рязанова («Берегись автомобиля!») и Георгия Данелия («Я шагаю по Москве»).

В то время кремлевская кинореакция была довольно жесткой. На корню душились многие творческие замыслы. Немало картин оказалось на цензурной полке: сильный фильм о войне «Проверки на дорогах» Алексея Германа, фантазмагорическая «Агония» Элема Климова, психологические драмы «Долгие проводы» Киры Муратовой и «Тема» Глеба Панфилова.

Трагичность ситуации разрешается с приходом в штаты почти не действующих студий нового поколения режиссеров: *Григория Чухрая, Сергея Параджанова, Тенгиза Абуладзе, Марлена Хуциева* и др.

2. Основные направления советского кино: «новая советская волна», поэтико-документальное направление, поэтико-живописное направление.

Преодоление эстетики официозного, бесконфликтно-парадного кинематографа 1940-х годов осуществлялось через общую гуманизацию и новаторское обновление киноязыка.

Отчетливо обозначился интерес к судьбе обычного человека, к его простым чувствам и повседневной жизни. Картины пронизывают общая просветленная, лирико-романтическая интонация, прямолинейный, но искренний пафос утверждения душевной щедрости, доброты, чистоты и верности чувств. Особенно очевидны эти тенденции в трансформации военной тематики, когда авторы отказываются от героико-патриотической тональности, от батальной стороны проблемы, размещая своих персонажей

за линией фронта в пространстве перекрещивающихся личных судеб («Летят журавли» (1957) М. Калатозова, «Баллада о солдате» (1959) Г. Чухрая и др.).

Кинематограф «оттепели» не имеет четких хронологических границ: он начинается с 50-х и включает так называемые «застойные годы». В советской кинематографии произошли большие изменения. В кино пришло много молодых авторов – выпускников ВГИКа. Подход к воплощению жизни на экране в корне изменился и усложнился. В картинах 30-40-х гг. персонажи часто являли собой типажи с чётко обозначенными социальными приметами. Кинематограф 50-60-гг. привнёс полутона, позволяющие рисовать сложные и многогранные характеры, без предвзятого деления на «черное» и «белое».

У нового поколения кинематографистов проявилось романтическое отношение к современности. Это было желание построить «социализм с человеческим лицом».

Фильмом, положившим начало новому периоду советского кино, стало «Возвращение Василия Бортникова» (1953 г., режиссёр В. Пудовкин). В этом рассказе о послевоенной деревне не было бутафорского изобилия «Кубанских казаков». Крестьян интересовали не только сельскохозяйственные достижения, но и личные проблемы и переживания. Кинематограф устремился к изображению реальной жизни и реальных характеров. Трилогия И. Хейфица «Большая семья» (1954 г.), «Дело Румянцева» (1956 г.) и «Дорогой мой человек» (1958 г.), а также «Урок жизни» (1955 г.) Ю. Райзмана, «Неоконченная повесть» (1955 г.) Ф. Эрмлера были сделаны на современном материале и затрагивали нравственные категории: честность, трусость, благородство, верность.

В этих фильмах авторы ориентируются на неприхотливое безыскусное повествование, тщательную разработку психологических характеристик.

Художников периода «оттепели» привлекала не только тема современности. Появился огромный интерес к русской классике. Среди самых заметных экранизаций — фильмы по рассказам А. П. Чехова — «Попрыгунья» (1955 г., режиссёр С. Самсонов) и «Дама с собачкой» (1960 г., режиссёр И. Хейфиц), романам Ф. М. Достоевского — «Идиот» (1958 г.) и «Братья Карамазовы» (1969 г.) И. Пырьева, «Преступление и наказание» (1970 г.) Л. Кулиджанова. По мотивам произведений М. Коцюбинского «Тени забытых предков» в 1965 г. была сделана одноимённая картина Сергея Иосифовича Параджанова (1924–1990). Она положила начало школе украинского поэтического кино, фильмы которой имели большой резонанс в мире. Не остались без внимания и шедевры мировой литературы: С. Юткевич поставил фильм «Отелло» (1956 г.), а Г. Козинцев — картины «Дон Кихот» (1957 г.) и «Гамлет» (1964 г.). Масштабная историческая фреска Андрея Тарковского «Андрей Рублёв» (1966 г.) по-новому интерпретировала роль личности и истории. Человеку и художнику отводилось более привилегированное место, чем это было принято раньше. Фильм вышел только в 1971 г. Большой резонанс вызвала экранизация в 1966–1967 гг. С.

Бондарчуком романа Л. Н. Толстого «Война и мир». Эпический размах, многотысячные массовки и монументальные батальные сцены не помешали передать тончайшие движения души героев Толстого.

Кинематографический процесс, насчитывающий сотни картин, выходит за рамки политических дефиниций, отличается богатством и разнообразием художественных поисков. Отечественный кинематограф благодаря таким картинам, как «Баллада о солдате» (1959) / *Григорий Чухрай*; «Летят журавли» (1957) / *Михаил Калатозов*; «Судьба человека» (1959) / *Сергей Бондарчук*; «Иваново детство» (1962) / *Андрей Тарковский*, – выходит на мировой экран, завоевывает призы на престижных международных кинофестивалях.

Уникальным художественным примером синтеза всех средств обновления советского экрана на рубеже 1950–1960-х годов служит картина М. Калатозова «Летят журавли» – единственный фильм в истории отечественного киноискусства, получивший «букет» главных наград престижного Каннского фестиваля (за лучшую режиссуру, операторскую работу и актерское мастерство, 1958 г.).

Второе творческое дыхание обрели режиссеры среднего поколения – Г. Козинцев, И. Хейфиц, М. Ромм, М. Калатозов, подготовив мощный художественный трамплин для старта молодой генерации.

Новая режиссерская генерация, заметная преемственность поколений, расцвет национальных кинематографий – яркое свидетельство своеобразия этого этапа отечественной киноистории.

«Новая советская волна» заявила о себе в начале 1960-х годов. Это было первое поколение советских режиссеров, творческое мышление которых сформировалось не только под воздействием традиций локальной отечественной киношколы, но и под очевидным влиянием лидеров европейского киноискусств того времени: М. Антониони, И. Бергмана, Ф. Феллини, А. Куросавы. Многочисленные дебюты молодых сразу обозначили две главные художественные тенденции, которые впоследствии и определяли духовно-эстетическую ценность советского кино, несмотря на ущемление прав этого искусства в пользу идеологии.

Поэтико-документальное направление объединяло довольно широкий круг режиссеров: Г. Данелия, М. Хуциев, О. Иоселиани, А. Герман, В. Шукшин. В своих фильмах они опирались на «жизнеподобные» принципы сюжетной организации драматургического материала, соединяли приемы игрового и документального кино. Добиваясь впечатления естественно протекающей жизни, режиссеры погружали актерское действие в реальную среду и прибегали к услугам «скрытой камеры».

Ослабление фабулы, тяготение к внутрикадровому монтажу создавало новый повествовательный ритм кинопроизведений «Застава Ильича» (1964), «Июльский дождь» (1967) М. Хуциева; «Я шагаю по Москве» (1964) Г. Данелия; «Листопад» (1968) О. Иоселиани.

Поэтико-живописное направление представлено творчеством Т. Абуладзе, С. Параджанова, А. Тарковского, А. Сокурова.

Их фильмы опираются на условные притчеобразные сюжеты. Образный строй усилен звуко-зрительными метафорами, аллегориями, символами. Изобразительные решения отличаются подчеркнутой живописностью (либо графичностью), порой декоративной броскостью («Тени забытых предков» (1965), «Цвет граната» (1969) С. Параджанова; «Иваново детство» (1962) А. Тарковского; «Мольба» (1968) Т. Абуладзе и др.).

Тарковский Андрей Арсеньевич (1932–1986), режиссер, сценарист, актер, художник.

Учился в Московском институте востоковедения, работал в геологических партиях. В 1960 г. окончил режиссерский факультет ВГИКа (мастерская *М. И. Ромма*) и защитил диплом короткометражным фильмом «Каток и скрипка» (1960, главный приз фестиваля студенческих фильмов в Нью-Йорке, США, 1961). С 1961 г. – режиссер «Мосфильма».

«Иваново детство» (1962, по мотивам рассказа *В. Богомолова* «Иван», «Золотой лев св. Марка» на кинофестивале в Венеции, 1962 г. и более 10 призов на др. кинофестивалях) сделало имя *Тарковского* знаменитым, а его метафоричный новаторский киноязык – объектом споров и киноведческих изысканий. Кинорассказ о десятилетнем разведчике построен на контрасте между естественной гармонией детства и уродливой стихией войны, историческая конкретика которой перерастает во вневременной конфликт между жизнью и смертью, светом и тьмой. Война увидена как конечная точка Истории – Апокалипсис. «Иваново детство» заявило о кинематографе *Андрея Тарковского* как об эстетическом и нравственном феномене с единой генеральной темой ответственности человека перед всем ходом Истории.

Картина «Страсти по Андрею» (1966, приз на кинофестивале в Каннах, 1969), включенная в список 100 лучших фильмов в истории кино (1978), подверглась сокращениям и вышла на экраны в 1971 г. под названием «Андрей Рублев». Жизнь великого иконописца стала отправной точкой для размышлений о судьбе художника в России. Сама Россия XV в. предстает в трагической обыденности. Тарковский стремился, по его словам, к правде прямого наблюдения, достигая эффекта почти документальной достоверности. Грандиозные массовые и батальные сцены отличает виртуозная организация внутрикадрового движения. Постановочный размах сочетается с классической красотой каждого кадра. В целом фильм представляет собой размышления русского интеллигента 1960-х гг. о феномене России, о народе, непостижимо выживающем в условиях непреходящей катастрофы.

В «Солярисе» (1972, по роману *С. Лема*, «Серебряная пальмовая ветвь» и приз экуменического жюри на кинофестивале в Каннах, 1972) Тарковский обращает свой взгляд в будущее, чтобы обнаружить в нем непреложные ценности: красоту земного пейзажа, патриархальный уют дома, бессмертные произведения искусства и неизменность нравственного закона.

«Зеркало» (1975) – автобиографический фильм, построенный на воспоминаниях о детстве, матери и отце – замечательном поэте *Арсении Тарковском*, чьи стихи звучат за кадром. Фильм, лишенный линейного повествования, построен на изощреннейшем ассоциативном монтаже. Рядом с глубоко личными мотивами здесь присутствует живое дыхание истории. Интимные воспоминания перемежаются событиями мирового значения, запечатленными в редких малоизвестных хроникальных кадрах.

В 1977 г. Тарковский ставит «Гамлета» У. Шекспира в Московском театре им. Ленинского комсомола (постановка успеха не имела). В «Сталкере» (1979, по роману братьев *Стругацких* «Пикник на обочине», премия экуменического жюри кинофестиваля в Каннах, 1982) причудливый кинематографический язык Тарковского претерпевает ряд изменений, становясь внешне аскетичным, но технически более сложным. Фильм предельно очищен от внешних примет фантастического жанра. Изображение почти монохромно, некоторые планы небывало длинны по метражу, движение внутри кадра порою почти незаметно. И если это фильм-путешествие, то скорее всего, в пространстве человеческой души.

В 1982 г. Тарковский уезжает в Италию, где в процессе поисков натуры для нового фильма снимает документальную ленту «Время путешествия» (1982). В 1983 г. осуществляет постановку оперы «Борис Годунов» в Ковент-Гардене (Лондон). «Ностальгия» (1983, Италия–Франция, Гран-при, приз экуменического жюри на кинофестивале в Каннах, 1983) рассказывает о русском поэте, умершем в Италии от тоски по родине. Фильм снят в той же, внешне аскетической манере, адекватно передающей душевный кризис героя. В картине отчетливо звучит мотив личной жертвы, который получит развитие в шедевре «Жертвоприношение» (1986, специальная премия, премия экуменического жюри на кинофестивале в Каннах, 1986), снятом в Швеции и ставшем последним фильмом Тарковского, его завещанием. Здесь режиссерская техника достигает предельной высоты и подводится итог нравственному поиску Тарковского. Герой фильма жертвует личным благополучием – сжигает свой дом, оставляет семью и горячо любимого сына, обрекает себя на молчание – по обету, данному Богу, чтобы спасти человечество от атомной катастрофы. Именно такое, полное и самозабвенное, жертвоприношение представляется режиссеру венцом и смыслом жизни. Последний фильм стал логической точкой в напряженном богоискательстве, пронизавшем все творчество Тарковского.

Поэтика фильмов Тарковского опирается на символическое триединство: Дом – Человек – Жертвоприношение. Каждое слагаемое интерпретируется автором с позиции универсальной ценности. Родительский дом, семейный очаг как духовное начало личности. Храм — дом народа. Природа, Космос — дом цивилизации. Совокупный образ человека у Тарковского обретает библейские черты возвращающегося блудного сына (Например, последний эпизод фильма «Солярис», решенный как парафраз картины Рембрандта «Возвращение

блудного сына», прямо ретранслирует эту идею). Новозавращение (преодоление, возрождение) возможно лишь через покаяние, через жертвоприношение. И каждого своего героя он проводит через этот сакральный спасительный акт. На алтарь веры кладется высшая ценность, каковой обладает тот или иной его персонаж: жизнь (маленького Ивана из «Иванова детства», одуховленной Хари из «Соляриса», автора из «Зеркала», писателя Горчакова из «Ностальгии»), талант художника, малый мир дома («Жертвоприношение», «Сталкер»).

Эта художественная концепция триединства вызрела у русского режиссера постепенно, в процессе творчества и привела его к смелому намерению снять «Новый Завет». Восприятие кино, по Тарковскому, — это погружение в «запечатленное время», которое вбирает и субъективное пространство воспоминаний, снов, и глубоко личные поиски утраченного. Поэтому общение с автором через его экранные произведения превращается в медитацию, но не в интеллектуальные упражнения по дешифровке символов и метафор.

На рубеже 1950—1960-х годов кардинальным принципом формирования художественной системы советского кино становится *исследование внутреннего мира человека*. Соответственно изменяется принцип повествовательности, трансформируясь из эпико-драматического (1930—1940-е годы) в лирико-драматический, т.е. «я» режиссера снова занимает определяющее место в композиции фильма, в его поэтике. На экране появляется молодой герой (*alter ego* режиссера), вступающий в самостоятельную жизнь. Для него начинается процесс постижения законов и таинств индивидуального и социального бытия. Ему присуща душевная открытость и ощущение своей отдельности при сохранении чувства общности поколения.

Основной сюжетный мотив — движение — ассоциируется с динамикой самопознания и предощущением лучшей жизни. Отказ от бытописания активно романтизирует среду, время «оттепели», дружеские отношения персонажей.

3. Феномен «полочного кино», «кино расчета».

В первой половине 1960-х гг. в советском кинематографе намечается тенденция «кино *расчета*» («Чистое небо» Г. Чухрая, «Люди и звери» С. Герасимова, «Тишина» В. Басова). Однако мотивы сталинского террора прописаны здесь едва уловимыми намеками в отблеске позитивных перемен, провозглашенных XX съездом КПСС. Первое полноценное кинопроизведение, избличившее трагедию тоталитаризма в сложном символично-метафорическом ключе, появилось в 1986 г. — «Покаяние» Т. Абуладзе.

В целом «фильм расчета» в советском кино не приобрел такого внушительного социально-художественного статуса, как, например, в венгерском или польском.

К середине 1960-х годов все более ощутимым становится давление цензуры. Кинематографистов призывают искать положительного героя — труженика и борца за дело социализма.

На советском экране постепенно утверждается так называемый производственный фильм. В то же время появляется феномен полочного кино. «Нейтрализуются» наиболее яркие кинопроизведения, в которых авторы продолжают анализировать противоречивый внутренний мир советского человека и скрытые мотивы его поведения: «Проверка на дорогах» и «Мой друг Иван Лапшин» А. Германа, «Комиссар» А. Аскольдова, «История Аси Клячиной...» А. Михалкова-Кончаловского, «Короткие встречи» К. Муратовой и др. За этими названиями — трагические судьбы режиссеров, которых лишали права снимать, и драмы актеров, чьи лучшие работы были «сброшены» в архив советской художественной культуры. Полочное кино прорвалось на экран во второй половине 1980-х и потрясло своей масштабной образностью не только кинематографистов, но и широкую зрительскую аудиторию.

В 1970-е годы на советском экране господствует тридцатилетний герой. Распадается общность поколения. Все более ощутимой становится серая монотонность жизни и склонность к конформизму. Режиссеры маскируют очевидные социально-психологические проблемы современности под жанром грустной комедии или за классическими литературными текстами («Осенний марафон» (1978) Г. Данелия; «Из жизни отдыхающих» (1980) Н. Губенко; «Неоконченная пьеса для механического пианино» (1977), «Несколько дней из жизни Обломова» (1980) Н. Михалкова и др.).

На рубеже 1970–1980-х годов герой (уже сорокалетний) становится типичным аутсайдером («Пять вечеров» (1979) Н. Михалкова; «Отпуск в сентябре» (1979) В. Мельникова; «Полеты во сне и наяву» (1983) Р. Балаяна). Авторы этих картин стихийно обращаются к эстетике экзистенциальной драмы, исследуя отчужденность и бессмысленность существования своих персонажей.

Атмосфера удушья, просачиваясь во все «поры» фильма, генерирует интонацию абсурда и безысходности. Хотя, безусловно, истоки душевного дискомфорта видятся авторам в «застойном» советском социуме, который незримым контекстом присутствует в лучших лентах тех лет.

И, наконец, в конце 1980-х режиссеры решительно переходят в жесткую тональность, обличая затхлость, убогое однообразие советской действительности («Маленькая Вера» (1987) В. Пичула; «Меня зовут Арлекино» (1988) В. Рыбарева; «АССА» (1989) С. Соловьева). На экран возвращается двадцатилетний герой. Он бунтует, все беспощадно отрицает, снова ждет — ждет перемен.

Итак, эпоха советского кино закончилось фильмами, которые критики назвали «черная волна». Затем началась другая история — история постсоветского кино.

Тема 19

Кино Беларуси второй половины XX в. Общая характеристика.

1. Кинопроизводство в Беларуси началось в 1924 г., когда было организовано Государственное управление по делам кинематографии и фотографии (Белгоскино). В 1928 г. в Ленинграде создана студия художественных фильмов «Советская Беларусь», с 1939 г. она работает в Минске. В 1946 году студия получила своё современное название — «Беларусьфильм».

После войны большей частью выпускались документальные фильмы и киножурналы. Первой большой творческой удачей послевоенного периода стал художественный фильм о герое минувшей войны «Константин Заслонов» (В. Корш-Саблин и А. Файнциммер, 1949).

Другие крупные работы также были посвящены народному подвигу в Великой Отечественной войне: «Третья ракета» Р. Н. Викторова, «Через кладбище» (1965) и «Я родом из детства» (1967, оба — В. Турова), «Альпийская баллада» (Борис Степанов (1927–1992), 1966) и др.

В 1962 основан Союз кинематографистов Белоруссии.

С начала 1960-х годов значительное внимание уделяется как историческим фильмам: «Красные листья» (В. Корш-Саблин), «Москва — Генуя» (А. В. Спешнев при участии В. Корш-Саблина и П. Н. Арманда), «Я, Франциск Скорина...» (Борис Степанов, 1970 год) и др., так и фильмам для детей и юношества: «Анютина дорога» (Голуб, 1968), «Мы с Вулканом» (В. Перов, 1969), «Город мастеров» (В. Бычков, 1965), «Иван Макарович» (И. Добролюбов, 1968).

В 1970-е гг. в «Белорусьфильм» приходят новые режиссёры со свежими взглядами на кинематограф. Появляются фильмы хоть и заключённые в предписанные идеологические рамки, но творчески исполненные на высоком уровне: «Вся королевская рать» (Н. Ардашников и А. Гуткович, 1971, политический памфлет «Вашингтонский корреспондент» (Ю. Дубровин, 1972), экранизация произведений Джека Лондона «Время-не-ждёт» (В. Четвериков, 1975) и В. Короткевича «Дикая охота короля Стаха» (В. Рубинчик, 1979)).

В Белорусском кино этого периода чрезвычайно ярко выделяются фильмы для детей и юношества: экранизация произведений А. Рыбакова «Кортик», «Бронзовая птица» (Н. Калинин, 1973 и 1974), «Последнее лето детства» (В. Рубинчик, 1974 г.); мюзиклы по сюжетам сказок «Приключения Буратино» и «Про Красную Шапочку» (Л. Нечаев, 1975 и 1977); «Удивительные приключения Дениса Кораблёва» (группа режиссёров, 1979).

В 1976 году к 50-ти летию выхода фильма «Лесная быль» создан и открыт *Музей истории белорусского кино*.

В 1980-е гг. для национального кино были отмечены успехом многосерийной телевизионной эпопеи «Государственная граница» (6 фильмов Борис Степанов и 2 фильма Г. Иванов), дилогией «Полесские хроники» «Люди на болоте» и «Дыхание грозы» (В. Туров, 1981), авторским фильмом Элема Климова «Иди и смотри» (режиссёр и картина получили все главные призы Московского кинофестиваля 1985).

Основные художественные успехи национального кино связаны с экранизацией литературы – отечественной и зарубежной. Особенно большое значение имеют белорусские фильмы о Великой Отечественной войне. Белорусское детское кино в его художественных вершинах – яркий феномен, в отдельных фильмах по достигнутому уровню его можно считать классикой мирового детского кино.

Значительный вклад белорусской кинорежиссуры в детское кино. Режиссер Лев Голуб (1904–1994) приобрел большую популярность благодаря приключенческим фильмам («Дети Партизана», 1954; «Миколка-паровоз», 1956; «Девочка ищет отца», 1959; «Полонез Агинского», 1971).

Владимир Бычков (1929–2004): «Внимание! В городе волшебник!», 1963; «Город мастеров», 1965; «Житие и вознесение Юрася Братчика», 1966.

Леонид Нечаев – мастер киномюзиклов для детей («Приключения Буратино», 1975; «Про Красной Шапочке. Продолжение старой сказки», 1977; «Проданный смех», 1981; «Сказка о Звёздном Мальчике», 1983).

Во второй половине 1960-х годов, когда на экраны выходит серия фильмов молодого поколения режиссеров белорусской «новой волны» (так называемых «шестидесятников», выпускников Всесоюзного гос. института кинематографии). Они дебютировали на «Беларусьфильме» преимущественно в картинах военной тематики (Виктор Туров, Борис Степанов, В. Четвериков, Игорь Добролюбов, Валерий Рубинчик).

Военная тематика обретает у них иное художественное измерение.

Картины молодых были сняты в новой стилистике, которая формировалась под воздействием общих позитивных перемен в советском кино на рубеже 1950–1960-х годов. Именно эмоциональная память авторов становится своеобразным эстетическим камертоном в фильмах «Через кладбище» (1964) и «Я родом из детства» (1966) В. Тулова, «Иван Макарович» (1968) Игоря Добролюбова.

Война здесь уже не рассматривается как череда патриотических акций и безусловных побед. «Линия фронта» пролегает в душах героев, пронзая их частные судьбы «обстрелом» Истории.

Виктор Туров (1936–1996) стал признанным лидером молодых кинематографистов, которые в лирико-настальгической манере рассказали о личных переживаниях. Фильм «Через кладбище» (1964 г.) решением ЮНЕСКО внесён в число 100 лучших картин о Второй Мировой войне.

Особенность режиссерского почерка Турова – соединение драматизма и лиризма. «Я родом из детства» (1967) – эталон авторского режиссерского кино для целой генерации белорусских киномастеров.

Особенность фильмов Турова в соединении судеб молодых героев с судьбой страны, верой подростков в силу своих родовых корней, в народную почву, которая даёт человеку силы. Туров развил эту тему в эпичном кинопроизведении «Полесская хроника» (1981–1984) по произведениям И. Мележа. Турова по справедливости считают самым ярким белорусским режиссером, который создал на экране лирический образ людей и природы Беларуси.

Отдельный пласт достижений в белорусском игровом кино связан с экранизациями крупных литературных произведений И. Мележа, В. Короткевича, В. Адамчика. Экранная трилогия В. Турова «Полесская хроника» (1982–1985) представляет собой адаптацию классических романов И. Мележа «Люди на болоте», «Дыхание грозы», «Метели, декабрь».

В. Короткевич (первым был экранизирован роман «Христос приземлился в Городне»). Фильм режиссера В. Бычкова «Житие и вознесение Юрася Братчика» появился в 1967 г. Однако на экран он не вышел и был отправлен «на полку», где пролежал 20 лет.

Самой спорной и одновременно наиболее удачной экранной интерпретацией прозы В. Короткевича считается фильм Валерия Рубинчика «Дикая охота короля Стаха» (1979).

В 1982 г. появился фильм «Чужая вотчина» режиссера В. Рыбарева (одноименный роман В. Адамчика).

Есть в белорусском кино и опыт создания фильмов, тяготеющих к тенденции «кино расчета». Режиссер М. Пташук снял ленты «Наши бронепоезда» (1988), «Кооператив "Политбюро"» (1992), которые довольно органично вписываются в эту общую тенденцию восточно-европейского кинопроцесса 1950-1980-х годов.

С начала 1990-х годов белорусское игровое кино вошло в полосу затяжного кризиса. Характерным явлением становится переход ведущих операторов к режиссерской постановочной деятельности: Ю. Марухин («Мать Урагана»), Д. Зайцев («Хам», «Цветы провинции»), Ю. Елхов («Аномалия», «Анастасия Слуцкая»). Хотя внешне фильмы отличаются тематическим и жанровым разнообразием, но все отчетливее становится тенденция эстетической девальвации лент. Мозаичность, калейдоскопичность кинопроцесса 1990-х гг. во многом обусловлена коммерческим давлением.

В целом 1990-е гг. обнажают характерную символику перехода. Представительство «новой волны» 1960-х годов в белорусском кино закончилось. Так, И. Добролюбов, сняв фильм с характерным названием «Эпилог» (1994), фактически прекратил заниматься режиссурой.

В 1994 г. В. Туров выпустил курс молодых режиссеров, впервые подготовленных в стенах Белорусской академии искусств. Время ухода

мастеров (Ю. Марухин, Б. Степанов, В. Туров, А. Карпов, М. Пташук) совпало с профессиональным взрослением их учеников. И. Волох, Р. Грицкова, А. Кудиненко, О. Марченкова, М. Субботин, Е. Трофименко и др. с равным умением способны создавать как игровые, так и документальные картины.

2. Великая Отечественная война – основная тема белорусского кино второй половины XX в.

Общий художественный уровень белорусского кино второй половины XX в. определяется темой Великой Отечественной войны. Первый значительный фильм о войне — «*Константин Заслонов*» был снят в 1949 г. режиссерами А. Файнциммером и В. Корш-Саблиным. Затем появились широко известные картины «Красные листья» (1958) В. Корш-Саблина и «*Часы остановились в полночь*» (1958) Н. Фигуровского. Все эти ленты были созданы в традициях тоталитарной поэтики — *плакатность, декларативность*. Упрощенная фабульная конструкция, тип героя — уверенного бесстрашного борца, прямолинейный антагонистический конфликт, однозначность образной фактуры превращали эти фильмы в пропагандистский памфлет.

В белорусском кино 60-е годы – время больших успехов в разработке темы Великой Отечественной войны.

Можно заметить, как менялись трактовки этой темы в контексте крупных исторических изменений в мире. Разными были жанровые ориентации авторов, тип героев, соотношения трактовок событий войны в российском и белорусском кино, а также и в зарубежном кинематографе.

Такой поворот в осмыслении военной темы во многом обусловила проза В. Быкова, к которой начали активно обращаться режиссеры. В кинематографе возник целый пласт картин – экранизаций произведений выдающегося белорусского писателя. Он стал самым экранизируемым автором «Беларусьфильма» за всю историю отечественного кинематографа и телекино.

В. Быков был сценаристом большинства экранизаций своих произведений, выступая как кинодраматург и теледраматург. В произведениях Быкова на материале войны ставятся общечеловеческие вопросы о сущности человека, которая проявляется в моменты экстремального жизненного выбора между жизнью и смертью. Герои Быкова решают эти вопросы в контексте общеславянских морально-этических традиций, выбирая путь справедливости, добра и милосердия.

Далеко не во всех лентах постановщики сумели раскрыть быковскую «горькую правду». Сбиваясь на сюжетный пересказ той или иной повести, *режиссеры зачастую утрачивали эмоциональное напряжение прозы Быкова.*

Первой, в 1963 г., появилась нашумевшая в литературных кругах «*Третья ракета*» режиссёра-фронтовика Ричарда Викторова.

Первой *адекватной адаптацией* повести В. Быкова стала одноименная кинокартина Бориса Степанова «*Альпийская баллада*» (1965) — история любви, стремительно развернувшаяся в экстремальных условиях смертельного преследования. В фильме рассказывается история побега из концлагеря во

время Второй мировой войны итальянки Джулии и белоруса Ивана Терешки. Несмотря на гибель главного героя, картина всем своим образным строем демонстрирует победу любви и жизни над войной и смертью.

Оператор А. Заболоцкий придал альпийской природе роль полноценного героя, создав на экране пейзажную симфонию, в которой изобразительный мелодизм и ритмическую экспрессию обрели горные вершины, стремительные водопады, небо, облака, утренний туман, колючий снег, капли росы и... половодье цветов.

В кинодилогии «*Знак беды*» (1985) режиссер М. Пташук не только сконцентрировал усилия на пересказе основных коллизий сюжета В. Быкова, но и заострил внимание на психологии героев — Степаниды и Петрака Богатко. Причем, составив «семейную пару» из Н. Руслановой и Г. Гарбука, режиссер достиг неожиданного для себя эффекта: сопоставил два национальных характера.

В 1989 г. режиссер А. Мороз попытался перевести на экран одни из шедевров В. Быкова «*Круглянский мост*». Автору удалось выйти на уровень писательского размышления о долге, о нравственности подвига, о ценности каждой человеческой жизни даже в ситуации войны.

Однако безусловной художественной вершиной экранной интерпретации прозы В. Быкова остается российский фильм — «*Восхождение*» (1976) Ларисы Шепитько («Мосфильм»). Режиссер сумела создать такой мощный ассоциативно-метафорический образ противостояния Добра и Зла в их диалектической неоднозначности, что В. Быков признал художественное превосходство кинопроизведения над литературной основой — повестью «*Сотников*».

Еще одна военная глава в белорусском кинематографе связана с именем А. Адамовича. Его романы-хроники, собравшие документы и факты фашистского геноцида на белорусской земле, стали литературной основой как для документальных фильмов (цикл В. Дашука «*Я из огненной деревни*», 1975—1976), так и для игровой картины Э. Климова (1933–2003) «*Иди и смотри*» (1985). В этой ленте хатынская трагедия, поданная через восприятие подростка Флеры, разрабатывается авторами в тяжеловесной, апокалипсической тональности.

Удачным результатом сотворчества белорусских писателей и режиссеров на поприще военной тематики стали телефильмы «*Руины стреляют...*» (1970—1972) И. Чигринова и В. Четверикова, «*Свидетель*» (1985) И. Козько и В. Рыбарева. Опираясь на принципы документально-игрового ведения действия и эстетизацию документа, авторы развернули на экране образ войны, «раздавливающей» гуманистическое основание человеческой жизни.

Последняя экранизация на сегодняшний день — короткометражка «*Пойти и не вернуться*», ставшая дипломной работой «пташуковца» Евгения Сетько в Белорусской академии искусств, датируется 2004 г.

3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

ТЕМАТИКА СЕМИНАРСКИХ ЗАНЯТИЙ

Семинар № 1 (2 часа)

Советское кино. Творчество С. Эйзенштейна

1. Жанрово-тематическое разнообразие советского 1930-х гг.
2. Теоретические труды С. Эйзенштейна. Теории «монтажа аттракционов», «типажа», «интеллектуального кино» и др.
3. История создания фильма «Бежин луг» (1935–1937) и трагическая судьба картины.
4. Патриотический пафос кинопроизведения «Александр Невский» (1938). Образ А. Невского, созданный Н. Черкасовым.
5. «Иван Грозный» (1947) – последнее произведение С. Эйзенштейна. Сюжет, композиция, структура конфликта и изобразительная стилистика ленты.

Литература:

1. Агафонова, Н. А. История кино: этапы, стили, мастера / Н. А. Агафонова. – Минск: Тесей, 2005. – 192 с.
2. Из творческого наследия С. М. Эйзенштейна: материалы и сообщ.: сб. науч. тр. / ВНИИ киноискусства; [отв. ред. Л. К. Козлов]. – М.: ВНИИК, 1985. – 118 с. – (Кино: история, теория, критика).
3. Киноведческие записки. – М., 1997. – 1998. – № 36/37.
4. Киноведческие записки. – Специальный номер. – М., 1998. – № 38.
5. Кино: энциклопедический словарь / гл. ред. С. И. Юткевич. – М.: Сов.энциклопедия, 1987. – 640 с.
6. Фрейлих, С. И. Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского. – М.: Искусство: ГПО «Истоки», 1992. – 351 с.
7. Эйзенштейн, С. М. Мемуары С. М. Эйзенштейн [сост., предисл., коммент. Н. И. Клейман; подгот. текста В. П. Коршунова, Н. И. Клейман]. – М.: Газета «Труд» Музей кино, 1997. – (Живая классика). – Т. 2. – Истинные пути изобретения. Профили. – 541 с.
8. Юрнев, Р. Н. Сергей Эйзенштейн. Замыслы. Фильмы. Метод. [ВНИИ киноискусства]. – М.: Искусство, 1985. – Ч. 1. – 303 с.
9. Юрнев, Р. Н. Сергей Эйзенштейн. Замыслы. Фильмы. Метод. [ВНИИ киноискусства]. – М.: Искусство, 1985. – 1930–1948. – Ч. 2. – 318 с.

Семинар № 2 (2 часа)

Французский поэтический реализм

1. Французская кинематография в начале 1930-х гг. Первые звуковые фильмы.
2. «Поэтический реализм» – значительное явление европейского кино. Стилиевые особенности нового направления.
3. Жан Виго – один из основателей поэтического реализма. Стыль его кинопроизведений «Ноль за поведение» (1932), «Аталанта» (1934).
4. Своеобразие и сила дарования Марселя Карне. Главные темы творчества – неустойчивость мира и человеческих отношений: «Набережная туманов» (1938), «День начинается» (1939), «Вечерние посетители» (1942).
5. «Дети райка» М. Карне (1944) как воплощение поэзии чувств и эстетической утонченности.

Литература:

1. Агафонова, Н. А. История кино: этапы, стили, мастера / Н. А. Агафонова. – Минск : Тесей, 2005. – 192 с.
2. Божович, В. Жан Ренуар и французское кино // Искусство. – 1997. – №14 (38). – С. 7–9. – №15 (39). – С. 8–9.
3. Божович, В. И. Сцена и экран: о значении театральных мотивов в фильме «Дети райка» // Западное искусство. XX век. Классическое наследие и современность. – М. : Наука, 1992. – С. 207–231.
4. Гачев, Г. «Дети райка» – Франция // Национальные образы мира: курс лекций / Георгий Гачев. – М. : Академия, 1998. – Национальные образы мира в кино. – С. 331–340.
5. Добротворский, С. Горизонтальный мир Жана Ренуара // Кино на ощупь : сб. ст.: 1990–1997 / С. Добротворский. – 2-е изд., доп. – СПб.: Сеанс, 2005. – С. 130–133.
6. Жан Виго / пер. с фр., сост., коммент. А. В. Брагинского; предисл. С.И. Юткевича. – М. : Искусство, 1979. – 264 с.: ил. – (Мастера зарубежного киноискусства).
7. Превьер, Жак. Дети райка: киносценарии / сост., пер. с фр. Л. Дуларидзе. – М. : Искусство, 1986. – 320 с.: ил.
8. Сокольская, А. Марсель Карне / А. Сокольская. – Л. : Искусство, 1970. – 216 с.: ил. – (Мастера зарубежного киноискусства).

Семинар № 3 (2 часа)

Творчество Федерико Феллини

1. Поэтика «индивидуального реализма» фильмов режиссера на примере кинолент «Дорога» (1954), «Ночи Кабирии» (1957).
2. Магический реализм Ф. Феллини: фильмы «Сладкая жизнь (1958), «8 1/2» (1962), «Амаркорд» (1974). Специфика сюжетосложения. Карнавализация и гротеск.
3. Интерпретация киноленты «Репетиция оркестра» (1978) как музыкального произведения в форме сонатного аллегро.
4. Стилиевые особенности режиссуры Ф. Феллини.

Литература:

Основная:

1. Агафонова, Н. А. Искусство кино: этапы, стили, мастера: учеб. пособие / Н. А. Агафонова. – Минск : Тесей, 2005. – С. 86–91.
2. Заславский, Б. Г. Карнавальные обличья тоталитарной психики (к анализу «Амаркорда» Феллини) / Б. Г. Заславский, О. Б. Заславский // Киновед. зап. – 1994. – № 27. – С. 43–51.
3. Тарковский, А. А. Федерико Феллини / А. А. Тарковский // Искусство кино. – 1980. – № 12. – С. 158 – 160.
4. Лотман, Ю. Репетиция оркестра в разваливающемся мире / Ю. Лотман. – Киноведческие записки. – 1992. – № 15. – С. 145–164.
5. Феллини, Ф. Делать фильм / Ф. Феллини. – М. : Искусство, 1984. – 287 с.

Дополнительная:

1. Вобликова, А. Б. Первая симфония Шнитке и «Репетиция оркестра» Феллини: параллели и контрапункты // Мир искусств: сб. ст. – М., 1991. – С. 253 – 264.
2. Долгов, К. К. Федерико Феллини. Ингмар Бергман: фильмы. Философия творчества / К. К. Долгов, К. М. Долгов. – М. : Искусство, 1995. – 237 с.
3. Феллини о Феллини: Интервью. Сценарии / коммент. О. Бобровой, Г. Богемского. – М. : Радуга, 1988. – 478 с.
4. Федерико Феллини. Статьи. Интервью. Рецензии. Воспоминания / сост., вступ. ст. и комм. Г. Богемского. – М. : Искусство, 1968. – 288 с.

Семинар № 4 (2 часа)

Творчество Акиры Куросавы.

1. Национальные особенности и влияние западной культуры на творчество режиссера.
2. Исторические драмы «Расёмон» (1950), «Семь самураев» (1954).
3. Синтез поэтики театра Но с шекспировской трагедией в фильмах «Трон в крови» (1957) и «Ран» (1985).
4. Экранизация произведений русской литературы «Идиот» (1951), «На дне» (1957).
5. Экспрессия экранной образности и режиссерская стилистика А. Куросавы.

Литература:

1. Агафонова, Н. А. Искусство кино: этапы, стили, мастера: учеб. пособие / Н. А. Агафонова. – Минск : Тесей, 2005. – С. 86–91.
2. Акира Куросава: сб. ст. / сост. Л. Завьялова; вступит. ст. Р. Юренева. – М. : Искусство, 1977. – 288 с.: ил. – (Мастера зарубежного кино).
3. Добротворский, С. Некруглая дата последнего классика мирового кино [Акира Куросава] // Кино на ощупь: сб. ст. 1990–1997 / С. Добротворский. – СПб. : Сеанс, 2005. – С. 114–117.
4. Кушников, М. Куросава / М. Кушников // Искусство. – 2002. – №24 (264). – 16–31 дек. – С. 6–9.
5. Мунилов, А. Мидзогути: отрешенный взгляд: ретроспектива японского классика в Москве / А. Мунилов // Искусство кино. – 2003. – №3. – С. 83–91.
6. Сато, Т. Кино Японии / Т. Сато. – М. : Радуга, 1988. – 224 с.
1. Генс, И. Ю. Бросившие вызов: (Японские кинорежиссеры 60-70-х гг.) // И. Ю. Генс. – М. : Искусство, 1988 – 271 с.

Семинар № 5 (2 часа)

Творчество А. Тарковского

1. Стилистика фильмов А. Тарковского (основные мотивы, стилевые особенности).
2. Интерпретация темы войны в фильме «Иваново детство» (1962).
3. Жанровые метаморфозы в фильмах «Андрей Рублев» (Страсти по Андрею) (1966), «Саллярис» (1972), «Сталкер» (1979).
4. Поэтика фильма «Зеркало» (1974).
5. Фильм «Жертвоприношение» (1985) как художественное завещание режиссера.

Литература:

1. Агафонова, Н. А. История кино: этапы, стили, мастера / Н. А. Агафонова. – Минск : Тесей, 2005. – С. 152–153.
2. Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания / Автор-сост. П. Д. Волкова. – М. : Подкова, ЭКСМО-ПРЕСС, 2002. – 464 с.
3. Болдырев, Н. Жертвоприношение Андрея Тарковского / Н. Болдырев. – М. : Вагриус, 2004. – 527 с.
4. Евлампиев, И. И. Художественная философия Андрея Тарковского / И. И. Евлампиев. – СПб. : Алетейя, 2001. – 349 с.
5. Тарковский, А. Запечатленное время / А. Тарковский // Андрей Тарковский. – М. : Подкова, ЭКСМО-ПРЕСС, 2002. – С. 95–350.
6. Тарковский, А. А. Мартиролог: дневники, 1970–1986 / изд. проект. и подгот. текст А. Тарковский. – [Флоренция]: Междунар. ин-т им. А. Тарковского. – 2008. – (Stalkel / под рук. А. Тарковского и А. Уливи).
7. Мир и фильмы Андрея Тарковского: Размышления. Исследования Воспоминания. Письма / сост. и подгот. текста А. М. Сандлер. – М. : Искусство, 1991. – 397 с.
8. Тарковский, А. А. Слово об Апокалипсисе / А. А. Тарковский // Искусство кино. – 1989. – № 2. – С. 95 – 110.
9. Туровская, М. 7 1/2, или фильмы Андрея Тарковского / М. Туровская. – М. : Искусство, 1991. – 253 с.

Семинар № 6 (2 часа)

**Кінатворы на ваенную тэму ў беларускім кінематографі
другой паловы XX ст.**

1. Экраннае прачытанне твораў В. Быкава: маральны выбар герояў («Альпійская балада» (1966) Б. Сцяпанавы, «Доўгія вёрсты вайны» А. Карпава (1975), «Знак бяды» (1985) М. Пташука).
2. Фільм «Узыходжанне» (1977) Л. Шапіцка – адна з вышынёў аўтарскага кінематографа.
3. Экранізацыя твораў А. Адамовіча «Вайна пад стрэхамі» (1970), «Сыны ідуць у бой» (1971) рэжысёра В. Турава. Апакаліпсічная танальнасць фільма Э. Клімава «Ідзі і глядзі» (1985).
4. Беларускія акцёры ў фільмах пра Вялікую Айчынную вайну.

Літаратура:

1. Агафонова, Н. А. История кино: этапы, стили, мастера / Н. А. Агафонова. – Минск : Тесей, 2005. – С. 152–153.
2. Беларусы: [у 12 т.] / НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору. – Мінск : Беларус. навука, 1995–2009. – Т. 12: Экраннае мастацтва / [А.В. Красінскі і інш.]. – 2009. – 683 с.
3. Все белорусские фильмы. Т. 1. Игровое кино (1926–1970): каталог-справочник / авт.-сост. И. Авдеев, Л. Зайцева; науч. ред. А. В. Красинский. – Минск: Бел.навука, 1996.
4. Все белорусские фильмы. Т. 2. Игровое кино (1971–1983): каталог-справочник / авт.-сост. И. Авдеев, Л. Зайцева; науч. ред. А. В. Красинский. – Минск: Бел.навука, 2000.
5. Гісторыя кінамастацтва Беларусі: У 4 т. Т. 2. 1960–1985 гг. / Г. В. Ратнікаў, А. А. Карпілава, А. В. Красінскі. – Мінск, 2001.
6. Экран и культурное наследие Беларуси / [А. А. Карпилова и др.]. – Минск : Беларус. навука, 2011. – 381 с.

РЕКОМЕНДУЕМЫЙ СПИСОК ТЕМ РЕФЕРАТОВ (ПРЕЗЕНТАЦИЙ)

1. Ранний период в истории кино Франции. От Люмьера до Мельеса.
2. «Звезды» раннего периода мирового кино.
3. Социально-экономические условия возникновения раннего русского кино.
4. Александр Ханжонков – кинопредприниматель и кинодеятель.
5. Художественное своеобразие раннего русского кино.
6. Эксцентричная комедия. Творчество Макса Линдэра.
7. Эволюция американской кинокомедии. Творчество Чарльза Чаплина.
8. Мелодрама как жанр. Мэри Пикфорд (США) и Вера Холодная (Россия).
9. Музыка в кино. Особенности музыкальной кинокомедии.
10. Мюзикл как жанр.
11. Теоретики и практики киномонтажа: Лев Кулешов, Дзига Вертов, Сергей Эйзенштейн.
12. Лев Кулешов и его киношкола. «Эффект Кулешова».
13. Монтажно-поэтическое направление в советском кино 1920-х гг.
14. Творческие группировки в кинематографе 1920-х гг. ФЭКСы.
15. Особенности творчества Всеволода Пудовкина.
16. Поэтический кинематограф Александра Довженко.
17. Документальная киношкола России. Творчество Д. Вертова.
18. Основные жанры и «звезды» советского кино 1930-х–1940-х гг.
19. Основные жанры и «звезды» американского кино 1930-х–1940-х гг.
20. «Авангард» как направление в западноевропейском кино 1920-х гг.
21. Особенности кинопоэтики Луиса Бунюэля.
22. Экспрессионизм в немецком кино в 1915–1925 гг.
23. История первых десятилетий Голливуда (1913–1927 гг.).
24. «Опасная игра»: кино эпохи тоталитарных диктатур (СССР и Германия 1933–1945 гг.).
25. Кино 1930-х: от образа массы к судьбе человека.
26. Образы войны в советском кино (1941–1945 гг.).
27. История создания и судьба фильма Сергея Эйзенштейна «Иван Грозный».
28. Новаторство фильма «Гражданин Кейн» (по части драматургии, изобразительного решения).
29. Итальянский неореализм и его ведущие мастера.
30. Федерико Феллини в рамках неореализма и за его границами (направления поисков мастера).
31. Основные мотивы и стилистические особенности фильмов Микеланджело Антониони.
32. Эволюция проблематики и поэтики Лукино Висконти.
33. Пьер Паоло Пазолини и его место в итальянском кино.
34. Агония сталинского кино. Период «малокартинья».

35. «Сорок первый» Г. Чухрая и начало «оттепели» в советском кино.
36. Творчество Григория Чухрая.
37. «Перед революцией»: европейское интеллектуальное кино 1960-х гг.
38. «Новая волна» во Франции. Основные аспекты полемики со «старым» кино.
39. Жан-Люк Годар и его открытия.
40. Ален Рене и его поиски киноязыка.
41. «Простые» фильмы Франсуа Трюффо.
42. Мир Ингмара Бергмана.
43. Британские «рассерженные» кинематографисты и краткий анализ фильма «Вкус меда» или «О, счастливец!».
44. Питер Гринуэй и его фильмы.
45. Фильмы М. Хуциева как образец лирического высказывания на экране.
46. Особый путь Василия Шукшина. Народное кино и его проблемы.
47. «Запечатленное время» Андрея Тарковского.
48. «Андрей Рублев» Андрея Тарковского как кульминация кино «оттепели». История создания и судьба фильма.
49. Военно-патриотическая тема в советском киноискусстве.
50. Документальные фильмы о войне. «Обыкновенный фашизм» Михаила Ромма.
51. Кино и литература. Проблемы экранизации.
52. Экранная интерпретация русской классики. Поэтика произведений А. С. Пушкина.
53. Экранная интерпретация произведений Н. В. Гоголя.
54. Экранная интерпретация произведений Л. Н. Толстого.
55. Драматургия А.П. Чехова и кинематограф.
56. Экранная интерпретация произведений Ф. Достоевского, И. Бунина, М. Булгакова в белорусском кино.
57. Экранизация белорусской классики как форма сохранения культурного наследия.
58. Трагедии и комедии Шекспира в театре и кино.
59. Мастера японского кино (Акира Куросава, Кэндзи Мидзогути, Ясудзиро Одзу, Нагиса Осима).
60. Польская «школа кино» (Анджей Вайда, Кшиштоф Занусси, Кшиштоф Кесьлевский).
61. Чешская «новая волна» (Милош Форман, Вера Хитилова, Иржи Менцель).
62. Эволюция жанра «вестерн».
63. Творчество Юрия Тарича.
64. Белорусские актеры в кинопроизведениях о Великой Отечественной войне.
65. Пути развития отечественного анимационного кино.

РЕКОМЕНДУЕМЫЙ СПИСОК КИНОФИЛЬМОВ К ПРОСМОТРУ

Люмьер Луи и Огюст «Прибытие поезда на вокзал Ля Съота», «Выход рабочих с завода Люмьер», «Политый поливальщик» (все – 1895).

Ж. Мельес «Путешествие на Луну» (1902).

Р. Вине «Кабинет доктора Калигари» (1919).

Д. У. Гриффит «Рождение нации» (1914), «Нетерпимость» (1916).

Ч. С. Чаплин «Бродяга» (1915), «Золотая лихорадка» (1925), «Огни большого города» (1931), «Новые времена» (1936), «Великий диктатор» (1940).

Э. Любич «Модам Дюбари» (1919), «Анна Болейн» (1920).

Ф. Ланг «Усталая смерть» (1921), «Доктор Мабузе, игрок» (1922), «Нибелунги» (1924), «Метрополис» (1926), «М» (1931).

Ф. В. Мурнау «Носферату, симфония ужаса» (1922), «Последний человек» (1924).

Французский киноавангард

А. Ганс «Колесо» (1922), «Наполеон» (1927).

Р. Клер «Антракт» (1924).

Л. Деллюк «Молчание» (1920), «Женщина ниоткуда» (1922).

Ж. Дюлак «Пластинка № 927», «Арабеска».

А. Шомет «Пять минут чистого кино», «Отражение света и скорости» (1925).

Ф. Леже «Механический балет» (1924).

Л. Бунюэль «Андалузский пёс» (1928), «Золотой век» (1930).

Советское кино

С. Эйзенштейн «Стачка» (1925), «Броненосец Потемкин» (1925), «Октябрь» (1927), «Бежин луг» (1935–1937), «Александр Невский» (1938), «Иван Грозный» (1945).

Д. Вертов «Человек с киноаппаратом» (1929), «Колыбельная» (1937).

А. Довженко «Земля» (1920).

В. Пудовкин «Мать» (1926).

Г. Козинцев «Шинель» (1926), «Новый Вавилон» (1929, вместе с Л. Траубергом), «Гамлет» (1964), «Король Лир» (1970).

Я. Протазанов «Аэлита» (1924).

Л. Кулешов «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» (1924).

Б. Барнет «Окраина» (1933), «Подвиг разведчика» (1947).

Г. Александров «Веселые ребята» (1934).

С. Васильев, Г. Васильев «Чапаев» (1934).

И. Пырьев «Сказание о земле Сибирской» (1948).

О. Уэллс «Гражданин Кейн» (1941)

Французский поэтический реализм

Ж. Виго «Ноль за поведение» (1932), «Аталанта» (1934)

М. Карне «Набережная туманов» (1938), «День начинается» (1939), «Вечерние посетители» (1942), «Дети райка» (1944)

Кино Италии

В. де Сика «Дети смотрят на нас» (1943), «Шуша» (1946), «Похитители велосипедов» (1948), «Чудо в Милане» (1950), «Умберто Д.» (1951), «Брак по-итальянски» (1964).

Р. Росселини «Рим, открытый город» (1945), «Пайза» (1946).

Д. де Сантис «Горький рис» (1948).

Л. Висконти «Одержимость» (1942), «Самая красивая» (1951), «Чувство» (1954), «Рокко и его братья» (1960), «Леопард» (1963), «Гибель богов» (1969), «Смерть в Венеции» (1971), «Людвиг» (1972), «Семейный портрет в интерьере» (1974).

М. Антониони «Крик» (1957), «Приключение» (1959), «Ночь» (1961), «Затмение» (1962), «Красная пустыня» (1964), «Фотоувелечение» (1966).

Ф. Феллини «Дорога» (1954), «Ночи Кабирии» (1957), «8 ½» (1962), «Амаркорд» (1973), «Репетиция оркестра» (1979).

П. Пазолини «Акатоне» (1962), «Мама Рома» (1962), «Евангелие от Матфея» (1964), «Теорема» (1968), «Декамерон» (1970).

Кино Швеции

И. Бергман «Седьмая печать» (1957), «Земляничная поляна» (1957), «Молчание» (1963), «Персона» (1966), «Шопоты и крики» (1972), «Осенняя соната» (1978), «Фанни и Александр» (1982).

Кино Франции

А. Рене «Херосима, моя любовь» (1959), «Прошлым летом в Мариенбаде» (1960).

К. Шаброль «Красавчик Серж» (1958), «Кузены» (1959), «Мясник» (1977), «Кровавая свадьба» (1973), «Модам Бавари» (1991), «Церемония» (1995).

Ф. Трюффо «400 ударов» (1959), «Стреляйте в пианиста» (1960), «Жюль и Джим» (1962), «Соседка» (1981), «Зеленая комната» (1978).

Э. Ромер цикл «Моральные истории» (1970-е), «Зеленый луч» (1986), «Друг моей подруги» (1987).

Ж.-Л. Годар «На последнем дыхании» (1959), «Безумный Пьеро» (1965), «Имя: Кармен» (1983), «Новая волна» (1990).

Кино Германии

А. Клуге «Прощание с прошлым» (1966), «Артисты под куполом цирка: беспомощны» (1968).

Р.-В. Фассбиндер «Любовь холоднее смерти», «Боги чумы», «Замужество Марии Браун» (1978), «Лола» (1981), «Лили Марлен» (1980), «Тоска Вероники Фосс» (1982).

В. Вендерс «Страх вратаря перед одиннадцатиметровым» (1971), «Алиса в городах» (1974), «Париж – Техас» (1984), «Небо над Берлином» (1986).

В. Херцог «Агирре, гнев Божий» (1972), «Стеклянное сердце» (1976), «Каждый за себя и Бог против всех» (1974), «Носферату – призрак ночи» (1978), «Войцек» (1978), «Фицкарральдо» (1982).

Ф. Шлендорф «Юный Тёрлесс» (1967), «Жестяной барабан» (1979), «Любовь Свана» (1983).

Т. Тиквер «Беги, Лола, беги» (1998), «Принцесса и воин» (2000), «Парфюмер» (2007).

Кино Испании

Л. Бунюэль «Великое казино» (1947), «Забытые» (1950), «Назарин» (1959), «Виридиана» (1961), «Дневная красавица» (1967), «Скромное обаяние буржуазии» (1972), «Призрак свободы» (1974).

Х.-А. Бардем «Эта счастливая парочка» (1951) (вместе с Л.-Г. Берланга), «Комедианты» (1953), «Смерть велосипедиста» (1955).

Л.-Г. Берланга «Калабуч» (1956), «В натуральную величину» (1974), «Национальное ружье» (1978).

К. Саура «Охота» (1965), «Сад наслаждений» (1970), «Анна и волки» (1972), «Выкорми воронов» (1975), «Кровавая свадьба» (1981), «Кармен» (1983).

В. Эресе «Дух улья» (1973).

А. Корда «Частная жизнь Генриха VIII» (1933), «Богдатский вор» (1940), «Леди Гамильтон» (1941).

А. Хичкок «Шантаж» (1929), «39 шагов» (1935), «Ледии сдается» (1938), «Психоз» (1960), «Птицы» (1963).

К. Рид «Третий человек» (1949), «Оливер!» (1968).

Д. Лин «Мост через реку Квай» (1957), «Лоуренс Аравийский» (1962), «Доктор Живаго» (1965).

Л. Андерсон «Эта спортивная жизнь» (1963), «Если...» (1968), «О, счастливец!» (1973), «Больница «Британия» (1982).

Т. Ричардсон «Оглянись во гневе» (1958), «Комедиант» (1960), «Одиночество бегуна на длинную дистанцию» (1962), «Том Джонс» (1963).

П. Гринуэй «Интервалы» (1973), «Контракт рисовальщика» (1982), «Отсчет утоплинников» (1988), «Повор, вор, его жена и ее любовник» (1989), «Книги Просперо» (1991), «Интимный дзевник» (1996).

Кино Японии

К. Синдо «Актриса» (1956), «Волки» (1955), «Голый остров» (1960), «Инстинкт» (1966).

Я. Одзу «Токийская повесть» (1953), «Ранняя весна» (1956), «Вкус сайры» (1962).

А. Куросава «Самые красивые» (1944), «Пьяный ангел» (1948), «Расемон» (1950), «Семь самураев» (1954), «Идиот» (1951), «На дне» (1957), «Дерсу Узала» (1975), «Трон в крови» (1957), «Тень воина» (1980), «Ран» (1985), «Сны» (1990).

С. Имамура «Японское насекомое» (1963), «Глубокая жажда богов» (1968), «Легенда о Нараяме» (1983), «Черный дождь» (1989).

Н. Осима «Повесть о жестокой юности» (1960), «Улица любви и надежды» (1959), «Мальчик» (1969), «Церемония» (1971), «Коррида любви» («Империя чувств» (1976)), «Закон» (1997), «Табу» (1999).

Кино Польши

А. Мунк «Человек на рельсах» (1956), «Егоіса» (1958), «Косоглазое счастье» (1960), «Пассажирка» (1963).

Е. Скалимовски «Руки вверх» (1967).

Р. Полански «Нож в воде» (1961), «Пианист» (1999).

А. Вайда «Поколение» (1954), «Канал» (1956), «Пепел и алмаз» (1958), «Человек из мрамора» (1976), «Пан Тадеуш» (1999).

К. Занусси «Структура кристалла» (1969), «Иллюминация» (1973), «Защитные цвета» (1976), «Контракт» (1980), «Год спокойного солнца» (1984).

К. Кеслевски «Кинолюбитель» (1979), «Без конца» (1984), «Декалог» (1997–1988), «Двойная жизнь Вероники» (1991), «Три цвета» (1993–1994).

Российское кино

С. Бондарчук «Судьба человека» (1959).

М. Калатозов «Летят журавли» (1957).

Г. Данелия «Я шагаю по Москве» (1961), «Осенний марафон (печальная комедия)» (1979).

С. Параджанов «Тени забытых предков» (1964), «Цвет граната» (1970), «Легенда о Сурамской крепости» (1984), «Ашик-Кериб» (1988).

А. Тарковский «Иваново детство» (1962), «Андрей Рублев» (1966), «Солярис» (1972), «Зеркало» (1974), «Сталкер» (1979), «Ностальгия» (1983), «Жертвоприношение» (1986).

М. Хуциев «Весна на Заречной улице» (1956), «Мне двадцать лет («Застава Ильича»)» (1964), «Июльский дождь» (1966).

Г. Чухрай «Баллада о солдате» (1959), «Чистое небо» (1961).

Т. Абуладзе «Мольба» (1967), «Древо желания» (1977), «Покаяние» (1984)

А. Кончаловский «История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж («Асино счастье»)» (1967), «Дворянское гнездо» (1969), «Сибириада» (1978).

В. Мотыль «Женя, Женечка и катюша» (1967).

В. Шукшин «Печки-лавочки» (1972), «Калина красная» (1973), «Они сражались за Родину» (1975).

А. Герман «Проверка на дорогах» («Операция «С Новым годом»)» (1971–1985), «Двадцать дней без войны» (1976), «Мой друг Иван Лапшин» (1984), «Хрусталеv, машину!» (1998).

Н. Михалков «Свой среди чужих, чужой среди своих» (1974), «Раба любви» (1975), «Неоконченная пьеса для механического пианино» (1976), «Пять вечеров» (1978), «Родня» (1981), «Утомленные солнцем» (1994).

Р. Балаян «Полеты во сне и наяву» (1982).

К. Муратова «Короткие встречи» (1967), «Долгие проводы» (1971), «Астенический синдром» (1989), «Чеховские мотивы» (2002).

- А. Аскольдов** «Комиссар» (1967).
- С. Соловьев** «Сто дней после детства» (1975), «Чужая белая и рябой» (1986), «Асса» (1987), «Черная роза – эмблема печали, красная роза – эмблема любви» (1989).
- В. Пичул** «Маленькая Вера» (1988).
- В. Рыбарев** «Чужая вотчина» (1982), «Свидетель» (1985), «Меня зовут Арлекино» (1988).
- В. Абдрашидов** «Парад планет» (1984), «Плюмбум, или Опасная игра» (1986), «Время танцора» (1997).
- М. Туманишвили** «Авария – дочь мента» (1989).
- О. Иоселиани** «Листопад» (1966), «Жил певчий дрозд» (1970), «Охота на бабочек» (1992), «Разбойники. Эпизод VII» (1996).
- Кино Беларуси*
- Ю. Тарич** «Лесная быль» (1926), «До завтра» (1929).
- В. Корш-Саблин** «Первый взвод» (1933), «Искатели счастья» (1936), «Константин Заслонов» (1949), «Красные листья» (1958).
- А.Файнциммер** «Поручик Кижэ» (1934).
- И. Анненский** «Медведь» (1938).
- Э. Аршанский** «Дважды рожденный» (1934).
- В. Бычков** «Город мастеров» (1965).
- Л. Голуб** «Миколка-паровоз» (1956), «Девочка ищет отца» (1959).
- В. Четвериков** «Руины стреляют» (1971–1972).
- О. Гончаренок, И. Четвериков** «Шельма» (1996).
- В. Гостюхин** «Ботанический сад» (1997).
- И. Добролюбов** «Иван Макарович» (1968), «Плач перепелки» (1990), «Расписание на послезавтра» (1978), «Белые росы» (1983).
- Л. Нечаев** «Приключение Буратино» (1975), «Про Красную Шапочку» (1977), «Проданный смех» (1981), «Питер Пен» (1987), «Не покидай...» (1989).
- А. Ефремов** «Наш человек в Сан-Ремо» (1990), «Поводырь» (2001).
- М. Касымова, Н. Еременко-мл.** «Сын за отца» (1995).
- М. Касымова** «Маленький боец» (1997).
- А. Колбышев** «Охота жить» (короткометражный фильм) (1998), «Волки» (2009).
- Ю. Марухин** «Мать урагана» (1990).
- В. Никифоров** «Отцы и дети» (1983), «Душа моя, Мария» (1993), «Рейнджер из атомной зоны» (1999).
- М. Пташук** «Возьму твою боль» (1980), «Черный замок Ольшанский» (1983), «Знак беды» (1986), «В августе 44-го» (2000).
- В. Рубинчик** «Последнее лето детства» (1974), «Венок сонетов» (1976), «Дикая охота короля Стаха» (1979).
- Б. Степанов** «Альпийская баллада» (1965), «Волчья стая» (1975), «Альпийская баллада» (1965).

В. Туров «Родом из детства» (1965), «Война под крышами» (1967), «Сыновья уходят в бой» (1969), «Люди на болоте» (1981), «Полесская хроника» (1984), «Шляхтич Завальня, или Беларусь в фантастических повестях» (1994).

Ю. Елхов «Анастасия Слуцкая» (2003).

Американское кино

Аллен (Allen) Вуди «Бананы» (1970), «Энни Холл» (1977), «Манхэттен» (1979), «Зелиг» (1983), «Пурпурная роза Каира» (1985), «Любовь и смерть» (1975), «Сенсация», «Матч-пойнт»

Коппола (Coppola) Фрэнсис Форд «Крестный отец» (1972), «Разговор» (1974), «Крестный отец, II» (1974), «Апокалипсис сегодня» (1979), «Аутсайдеры» (1983), «Клуб «Коттон» (1985), «Сад камней» (1987).

Скорсезе (Scorsese) Мартин «Злые улицы» (1973), «Алиса здесь больше не живет» (1974), «Таксист» (1976), «Нью-Йорк, Нью-Йорк» (1977), «Последний вальс» (1978), «Разъяренный бык» (1980), «Цвет денег» (1980), «Король комедии» (1982), «Мыс страха» (1992), «Казино» (1995), «Воскрешая мертвецов» (1997).

Лукас (Lucas) Джордж «Звездные войны» (1977) «Империя наносит ответный удар» (1980), «Искатели потерянного ковчега» (1981), «Возвращение Джидая» (1983), «Звездные войны: Эпизод 1 — Скрытая угроза» (1999).

Линч (Lynch) Дэвид «Голубой бархат» (1986), «Дикие сердцем» (1990), «Твин Пикс: Огонь, иди со мной» (1993), «Шоссе в никуда» (1997).

Спилберг (Spielberg) Стивен «Челюсти» (1975), «Индиана Джонс и храм рока» (1984), «Пурпурный цвет» (1985), «Индиана Джонс и последний крестовый поход» (1989), «Парк юрского периода» (1993), «Список Шиндлера» (1993), «Спасение рядового Райана» (1998).

Ван Сант Гас (Van Sant, Ван Сент) «Аптечный ковбой» (1989), «Мой личный штат Айдахо» (1991), «Умница Уилл Хантинг» (1997), «Джерри» (2002), «Слон» (2003).

Кэмерон (Cameron) Джеймс «Терминатор» (1984), Aliens (1986) и «Терминатор 2» (1991), боевике «Правдивая ложь» (1994), «Титаник» (1997)

Коэн (Coen) братья Джоэл и Этан «Воспитание Аризоны» (1987), «Бартон Финк» (1991), «Фарго» (1996), «О, где же ты, брат?» (2000).

Хартли (Hartley) Хэл «Страстное желание» (1991), «Невероятная правда» (1989), «Доверие» (1990), «Простые люди» (1992), «Любитель» (1994), «Флирт» (1995).

Финчер (Fincher) Дэвид «Семь» (1996), «Бойцовский клуб» (1999).

Тарантино (Tarantino) Квентин «Бешеные псы» (1992), «Криминальное чтиво» (1994).

Содерберг (Soderbergh) Стивен «Секс, ложь и видео» (1989), «Эрин Брокович» (2000), «Траффик» (2000).

Вачовские братья – Энди Вачовский (Andrew Wachowski) и Ларри Вачовский (Larry Wachowski) «Матрица» (1999), «Матрица. Перегрузка», «Матрица. Революция» (2003).

Джармуш (Jarmush) Джим «Удивительнее рая» (1984), «Вниз по закону» (1986), «Свои в доску», 1987, «Таинственный поезд» (1989) «Ночь на земле» (1991), «Мертвец» (1995), «Пес – призрак» (2000), «Кофе и сигареты» (2003).

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

ВОПРОСЫ К ЗАЧЕТУ**по курсу «История искусств: киноискусство»**

1. Кино как вид искусства.
2. Кино в системе техногенных видов искусства.
3. Композиция кадра и движение.
4. Монтаж – основа киноискусства.
5. Звуковой образ фильма.
6. Видовая типология кино.
7. Система жанров в кино.
8. Периодизация истории киноискусства.
9. Кино Франции в начале XX в.
10. Кино США в начале XX в.
11. Творчество Д. У. Гриффита.
12. Творчество Ч. С. Чаплина.
13. Художественные достижения немецкого киноэкспрессионизма.
14. Творчество Ф. Ланга.
15. Французский киноавангард.
16. Художественные достижения 1920-х гг. Общая характеристика.
17. Творчество С. Эйзенштейна.
18. Белорусское кино 1920-х гг.
19. Белорусское кино 1930–1940 гг.
20. Общая характеристика основных тенденций развития кино тоталитарной эпохи.
21. Французский поэтический реализм.
22. Итальянский неореализм.
23. Западноевропейское кино на рубеже 1950–1960 гг. Общая характеристика.
24. Творчество Л. Висконти.
25. Творчество М. Антониони.
26. Творчество Ф. Феллини.
27. Творчество И. Бергмана.
28. Истоки и художественные принципы французской «новой волны».
29. Кино Германии второй половины XX в. Общая характеристика.
30. «Молодое немецкое кино».
31. «Новое немецкое кино».
32. Творчество В. Вендерса.
33. Новое поколение режиссеров британского кино – «молодые рассерженные».
34. Творчество П. Гринуэя.
35. Кино Испании второй половины XX в. Общая характеристика.
36. Постфранкистский период испанского кино и «генерация невинных».

37. Кино Японии второй половины XX в. Общая характеристика.
38. Творчество А. Куросавы.
39. Кино Польши второй половины XX в. Общая характеристика.
40. Творчество А. Вайды.
41. Творчество К. Кеслёвского.
42. Феномен «кино расчёта» в восточноевропейском кино 1970–1980-х гг.
43. Кино России второй половины XX в.: основные тенденции развития.
44. Творчество А. Тарковского.
45. Художественные направления в советском кино 1960-х гг.
46. Кино Беларуси второй половины XX в. Общая характеристика.
47. Кинопроизведения на военную тему в белорусском кинематографе второй половины XX в.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

САМОСТОЯТЕЛЬНАЯ РАБОТА СТУДЕНТОВ

№ п/п	Разделы и темы для самостоятельного изучения	Виды и содержание самостоятельной работы	
1.	Кино как явление культуры	Воспользовавшись справочной литературой, составьте словарь рабочих терминов по курсу	
2.	Кино как явление искусства	Составьте план-конспект одной из монографий по теме	
3.	Синтез искусств в кинообразе	Напишите реферат по одной из тем, указанных в списке	
4.	Реальность и условность в кино	Подберите и проанализируйте статьи по проблемам киноискусства в Беларуси	
5.	Язык немого кино в контексте культуры первой трети XX века	Подготовьте сообщение по проблемам киноэстетики отечественного кино этого периода	
6.	Язык кино и культурная ситуация середины XX века	Подготовьте письменную работу по творчеству одного из представителей киноискусства «новой волны»	
7.	Многообразие стилевых и жанровых форм в киноискусстве второй половины XX – начала XXI века	Напишите реферат по одной из проблем современного киноискусства	

ВОПРОСЫ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЯ

1. Укажите, какие свойства культуры XX века реализуются в кинематографе? Охарактеризуйте их на конкретных примерах.
2. Какой комплекс причин лежит в рождении кино на рубеже XIX – XX веков?
3. Покажите, как соотносятся традиционные виды искусства и кино?
4. Как реализуются в кино средства выразительности литературы?
5. Как реализуются в киноискусстве средства выразительности театра?
6. Как реализуются в киноискусстве средства выразительности музыки?
7. Как реализуются в кино средства выразительности изобразительных искусств?
8. Что такое кинематографическое движение?
9. Какие закономерности лежат в построении художественного пространства и времени в кино?
10. Чем обеспечивается целостность художественного образа в кино?
11. Какие виды и жанры кино вы знаете?
12. Как соотносятся в киноискусстве реальность и условность?
13. Расскажите о предпосылках возникновения кино в истории культуры.
14. Каково значение первых кинематографических фильмов?
15. Как рождалось кино в России? Назовите первые русские фильмы.
16. Как происходило формирование эстетики немого кино в европейских странах?
17. Дайте характеристику творчества одного из выдающихся кинематографистов Европы периода немого кино.
18. В чем проявилось своеобразие создания кино в США?
19. Какие проблемы встали перед звуковым кино в 1930-х гг.?
20. В чем проявилось влияние тоталитарных идеологий на киноэстетику 1930-1940 гг.?
21. Что такое поэтика неореализма? Когда и почему она появилась, какое значение имела для развития мирового кинематографа?
22. Охарактеризуйте процессы, происходившие в советском кино 1940–1950-х гг.? Проанализируйте один из фильмов этого периода.
23. Какие стили и жанры вырабатываются в мировом киноискусстве 1950–1960-х гг.?
24. Проанализируйте один из фильмов Ф.Феллини.
25. Что такое киноискусство «новой волны»? Проанализируйте один из фильмов этого направления.
26. Какие явления в отечественном кино 1960-х гг. свидетельствуют о его расцвете? Проанализируйте один из фильмов этого периода.
27. Что такое «авторское» кино? Национальные варианты «авторского кино».
28. Проанализируйте один из фильмов «авторского» кино в Европе.
29. В чем проявляется усложнение киноязыка в фильмах 1980-х гг.? Проанализируйте один из отечественных фильмов 1980-х гг.
30. Проанализируйте один из фильмов Европы или Америки 1980-х гг.

31. Как влияют на развитие киноэстетики технические изобретения второй половины XX века?

32. Какие закономерности можно выявить в формировании и развитии жанров массового кино? Проанализируйте один из фильмов.

33. Как преодолевался кризис в киноискусстве в 1990-е годы?

34. Покажите, как эстетика постмодернизма реализуется в европейском искусстве кино 1990-2000-х гг. Проанализируйте один из фильмов этого периода.

Вопросы для самоконтроля.

1. Кино принято считать синтетическим искусством. Назовите виды искусства, наиболее тесно связанные с кинематографом.
2. Основателями каких двух направлений кинематографа являются братья Люмьер и Жорж Мельес?
3. Какие фотографические трюки Ж. Мельес применял для своих театрализованных представлений?
4. Перечислите режиссеров немецкого кино, активно работавших в 20-е годы. Назовите наиболее известные фильмы этого периода.
5. Назвать фильмы ставшие «визитной карточкой» немецкого экспрессионизма.
6. Сущность героев - персонажей экспрессионизма. Назвать их.
7. Назвать имена режиссеров, в творчестве отразилась эстетика экспрессионизма.
8. Так называемый авангард боролся за превращение кино в истинное искусство. Назовите фильмы, явившиеся своеобразным манифестом французского авангарда.
9. Сущность французского киноавангарда.
10. Какие два великих испанских художника стали авторами одного из самых эпатажных фильмов авангарда? Назовите фильм.
11. Кинематографические течения, которые предшествовали поэтическому реализму.
12. Назовите фильмы, ставшие классикой поэтического реализма.
13. Сотрудничество каких двух кинохудожников поэтического реализма было особенно плодотворным и позволили им создать шедевры? Назовите их фильмы.
14. Первый фильм, ставший своего рода манифестом поэтического реализма. Назовите имя режиссера.
15. «Поэтический реализм». К каким годам французского кино относится этот термин?
16. Как назывался фильм, рассказывающий о путешествии маленького экипажа самоходной баржи по рекам и каналам Франции?

17. Перечислите кинохудожников, определивших лицо поэтического реализма.
18. Первый фильм, ставший своего рода манифестом поэтического реализма. Назовите имя режиссера.
19. Назовите имя великого французского поэта, художника, искусствоведа, снявшего фильм «Кровь поэта».
20. Назовите фильм-аллегория М. Карне, обладающего антифашистской направленностью.
21. Кто из художников мирового кино испытал влияние эстетики поэтического реализма?
22. Какие жанры мирового кино обязаны своим рождением американским кинематографистам?
23. Назовите имена создателей американской «комической».
24. Кого принято считать учителем Э. фон Штрогейма?
25. Назовите актрису, в чьем творчестве наиболее точно выразились художественные принципы Д. У. Гриффита.
26. Какой из фильмов рассказывающий о монстре, созданном ученым в лаборатории, считается хрестоматийным в жанре фильмов ужасов?
27. Отличительное свойство фильмов Хичкока – саспенс. Как вы расшифруете это понятие?
28. Назовите наиболее известные фильмы А. Хичкока.
29. Назвать классические американские фильмы, созданные в жанре «вестерн». Фамилии авторов-режиссеров.
30. Назовите фильм американского режиссера О. Уэллса, получивший в 1941 г. премию «Оскар».
31. Режиссер и продюсер, внесший большой вклад в английское кино 1930-х годов. Его основной фильм и актер, сыгравший главную роль.
32. Назовите имя великой театральной и кинематографической актрисы Англии, сыгравшей главную роль в фильме «Леди Гамильтон».
33. Кто такие английские «рассерженные»? Главные имена и фильмы?
34. Отличительные черты английского кинематографа 70-80-х годов. Главные режиссеры.
35. Кто из великих итальянских режиссеров начинал в искусстве как поэт и писатель?
36. Кого из итальянских режиссеров критика называет поэтом «отчуждения» и «некоммуникабельности»? Перечислите фильмы, в которых наиболее точно выражены эти мотивы.
37. Почему итальянскую комедию называют горькой?
38. Перечислить наиболее известные шедевры итальянского кино 50-70-х гг. XX века.
39. Обращение М. Антониони к социальным проблемам. В каких фильмах это особенно ощутимо?

40. В каких фильмах П. П. Пазолини показано «дно» общества, деклассированные элементы Рима?
41. Что отличает фильмы П. П. Пазолини от неореализма?
42. В каких фильмах Феллини ощутимо влияние традиций неореализма?
43. Композитор, постоянно сотрудничавший с Феллини?
44. В чем отход Феллини от неореализма в фильме «Дорога»?
45. Какой фильм Висконти был провозвестником неореализма?
46. В каком фильме Висконти реставрировано историческое событие?
47. Какой фильм Л. Висконти снят по новелле Т. Манна?
48. Главные фильмы Б. Бертолуччи и его вклад в киноискусство.
49. Назвать режиссеров французской «Новой волны».
50. В каких фильмах «Новой волны» затронуты проблемы молодежи?
51. Кто из авторов «Нового романа» сотрудничал с режиссерами «Новой волны».
52. Новаторство фильмов Ж.-Л. Годара.
53. Круг идей, заложенных в главных фильмах И. Бергмана.
54. Вклад Луиса Бунюэля в мировое кино.
55. Назовите крупнейших современных мастеров испанского кино и их главные фильмы.

5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

ЛИТЕРАТУРА

Основная

1. Агафонова, Н. А. История кино: этапы, стили, мастера / Н. А. Агафонова. – Минск: Тисей, 2005. – 190 с.
2. Агафонова, Н. А. Общая теория кино и основы анализа фильма / Н. А. Агафонова. – Минск: Тисей, 2008. – 392 с.
3. Беларусь: [у 12 т.] / НАН Беларуси, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору. – Мінск: Беларус. навука, 1995–2009. – Т. 12: Экраннае мастацтва / [А.В. Красінскі і інш.]. – 2009. – 683 с.
4. Бондарова, Е. Л. Кінематограф і літаратура: творы беларускіх пісьменнікаў на экране / Е. Л. Бондарова. – Мінск, 1993. – 176 с.
5. Все белорусские фильмы: В 2 т. Т. 2. Игровое кино. – Минск, 2000. – 300 с.
6. Белорусское кино: Молодые режиссеры. – Минск, 1999.
7. Генс, И. Ю. Бросившие вызов: Японские кинорежиссеры 60-70-х гг. / И. Ю. Генс. – Москва: Искусство, 1988 – 271 с.
8. Гісторыя кінамастацтва Беларусі: у 4 т. Т. 1. 1924 – 1959 гг. / А. В. Красінскі. – Мінск, 2001. – 279 с.
9. Гісторыя кінамастацтва Беларусі: у 4 т. Т. 2. 1960 – 1985 гг. / Г. В. Ратнікаў, А. А. Карпілава, А. В. Красінскі. – Мінск, 2002. – 372 с.
10. Гісторыя кінамастацтва Беларусі: у 4 т. Т. 3 : Тэлевізійнае кіно : 1956 – 2002 гг. // В. Ф. Нячай, В. А. Мядзведзева, Н. А. Агафонова. – Мінск: Беларуская навука, 2004. – 374 с.
11. Гісторыя кінамастацтва Беларусі: у 4 т. Т. 4. 1986 – 2003 гг. / Л. М. Зайцава [і інш.]. – Мінск: Беларуская навука, 2004. – 335 с.
12. История зарубежного кино (1945–2000) : учеб. / отв. ред. В. А. Утилов. – Москва: Прогресс-Традиция, 2005. – 568 с.
13. Киноэнциклопедический словарь. – М., 1987. – 640 с.
14. Нечай, О. Ф. Основы киноискусства : учеб. пособие / О. Ф. Нечай ; науч. ред. И. В. Вайсфельд. – Москва: Просвещение, 1989. – 288 с.
15. Ратников, Г. В. Жанровая природа фильма / Г. В. Ратников. – Минск, 1990. – 181 с.
16. Садуль, Ж. История киноискусства: от его зарождения до наших дней / Ж. Садуль. – Москва: Изд-во иностр. лит., 1957. – 463 с.
17. Современное белорусское кино. – Минск, 1985. – 312 с.
18. Теплиц, Е. История киноискусства: В 4 т. – М., 1968. – Т. I. – С. 139 – 219; Т. IV. – С. 148 – 122.
19. Экран и культурное наследие Беларуси / [А. А. Карпилова и др.]. – Минск: Беларус. навука, 2011. – 381 с.

Дополнительная

1. Антониони об Антониони : Статьи. Эссе. Интервью: пер. с итал./ сост. О. Боброва. – М. : Радуга, 1986. – 399 с.
2. Базен, А. Что такое кино? : сб. ст. / Андре Базен ; пер. с фр. – Москва : Искусство, 1972. – 383 с. – В Интернете: <http://www.film.risunok.com>; <http://subscribe.ru/archive/rest.cinema.muzeikino>.
3. Беньямин, В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости : избранные эссе [Электронный ресурс] / Вальтер Беньямин ; предисл., сост., пер. и примеч. С. А. Ромашко. – Режим доступа: <http://kinocenter.rsuh.ru/lib.html>.
4. Бергман о Бергмане. Ингмар Бергман в театре и кино / сост. А. В. Парина, В. В. Гульченко. – Москва: Радуга, 1985. – 525 с.
5. Барнуэл, Джейн. Фундаментальные основы кинопроизводства: учеб. пособие / Джейн Барнуэл; пер. с англ. М. Еремеевой; науч. ред. А. М. Шемякин; РГГУ. – М. : Тридэ Кукинг, 2010. – 208 с.
6. Бондарева, Е. Л. От сердца – к сердцу: Страницы жизни и творчества кинорежиссера В. Турова. – Минск, 2001. – 159 с.
7. Бунюэль о Бунюэле : Мой последний вздох (Воспоминания). – М.: Радуга 1989. – 384 с.
8. Висконти, Л. Статьи. Свидетельства. Воспоминания / Л. Висконти. – М., 1986.
9. Висконти о Висконти: Пер. с итал. / Предисл. В. Божовича. – М. : Искусство, 1990.
10. Власов, М. П. Советское киноискусство 50 – 60-х гг./ М. П. Власов. – М., 1993.
11. Все белорусские фильмы: В 2 т. Т. 1. Игровое кино(1926-1970): каталог-справочник / авт.-сост. : И. Авдеев, Л. Зайцева; науч. Ред. А. В. Красинский. – Минск : Беларус. навука, 1996. – 240 с.
12. Все белорусские фильмы: В 2 т. Т. 2. Игровое кино (1971-1983): каталог-справочник / авт.-сост. : И. Авдеев, Л. Зайцева; науч. Ред. А. В. Красинский. – Минск : Беларус. навука, 2000. – 300 с.
13. Жанкола, Ж.-П. Кино Франции (1958-1978 гг.)/ Ж.-П. Жанкола. – М: Искусство, 1984 – 405 с.
14. Ивасаки, А. История японского кино/ А. Ивасаки. – М, 1966. – 319 с.
15. Иоскевич, Я. 100 лет аудиовизуальной культуры Франции. Часть 1: Становление кинокультуры (1895–1939) / Я. Иоскевич. – Санкт-Петербург: ГНИИ «Институт истории искусств», 2009. – 216 с.
16. История отечественного кино : учеб. / отв. ред. Л. М. Будяк. – М. : Прогресс-Традиция, 2005. – 528 с.
17. Кино Великобритании: сб. ст. – М. : Искусство, 1970. – 359 с.

18. Кириллова, Н. Б. Медиакультура: от модерна к постмодерну / Н. Б. Кириллова. – М. : Академический Проект, 2005. – 448 с. – (Технологии культуры).
19. Комаров, С. История зарубежного кино / С. Комаров. – М., 1965–1981.
20. Комаров, С. Великий немой / С. Комаров. – М., 1994.
21. Красинский, А. В. Юрий Тарич / А. В. Красинский. – Минск : Наука и техника, 1971. – 148 с.
22. Лотман, Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Об искусстве / Ю. М. Лотман. – Санкт-Петербург : Искусство, 2005. – С. 288–373.
23. Новые аудиовизуальные технологии / под ред. К. Э. Разлогова. – М. : Едиториал УРСС, 2005. – 488 с.
24. Разлогов, К. Э. Искусство экрана: от синематографа до Интернета / К. Э. Разлогов. – М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2010. – 287 с.: ил.
25. Словарь французского кино. – Минск : Пропилеи, 1998. – 511 с.
26. Трауберг, Л., Дэвид У. Гриффит. «Жизнь в искусстве». – М., 1981. – 208 с.
27. Трюффо о Трюффо: Фильмы моей жизни. Статьи. Интервью. Сценарии. – М., 1987.
28. Туровская, М. 7 и 1/2, или Фильмы А. Тарковского. – М., 1991.
29. Усов, Ю. Н. Основы экранной культуры / Ю. Н. Усов. – М., 1993.
30. Феллини о Феллини: Пер. с итал. – М., 1988. – 478 с.
31. Феллини, Ф. Делать фильм. – М., 1984. – 278 с.
32. Филиппов, С. Киноязык и история. Краткая история кинематографа и киноискусства / С. Филиппов. – Москва: Клуб «Альма Анима», 2006. – 208 с.
33. Фрейлих, С. И. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского / С. И. Фрейлих. – 2-е изд. – М. : Академический Проект, 2002. – 512 с.
34. Шкловский, В. Эйзенштейн. «Жизнь в искусстве». – М., 1976. – 296 с.
35. Эйзенштейн, С.М. Неравнодушная природа // Избранные произведения: В 6 т. Т. 3. М., 1964.
36. Юренев, Р. Н. Чудесное окно: краткая история мирового кино / Р. Н. Юренев. – М., 1983. – 287 с.

Кино в Интернете

1. Film.ru – российский кинопортал. Обзор новостей кинематографа, фильмов. Информация о киноконкурсах и фестивалях, интервью, толкователь кинозамыслов. Киноафиша: www.film.ru
2. Артхаус.Ру – кинопортал ООО «Кино без границ». Президент – Сэм Клебанов. Материалы о кинофильмах: создатели, сюжет, фотофрагменты. Жизненная и творческая биографии актеров и режиссеров. Информация о проекте: www.arthouse.ru.
3. Википедия: свободная энцикл.: <http://ru.wikipedia.org>.

4. Дневник кино – авторский сайт Алексея Дубинского: <http://www.dnevkino.ru/library.html>.
5. Общероссийский кинопортал Киномания: KinoMania.Ru – кинопортал Сведения об актерах и режиссерах: биографии, творческий путь, фотографии. Фильмографии, полученные награды. Подборка рецензий на кинокартины. Информация о лидерах проката в США и России: <http://www.kinomania.ru>.
6. Сайт учебно-научного центра «История и экранная культура» РГГУ: <http://kinocenter.rsuh.ru>.
7. Журнал «Кинокадр»: новости кино и рецензии, анонсы, фотогалереи, кадры из выходящих на экраны фильмов: www.kinokadr.ru.
8. KinoZal – портал «Кино»: <http://www.kinozal.ru>.
9. Энциклопедия кино «Киноэксперт»: www.kinoexpert.ru.
10. Энциклопедия кино Кирилла и Мефодия: www.mega.km.ru/cinema
11. Cine Fantom – самиздатовский журнал. Издавался в Москве в 1986–1990. Создатель, идеолог и главный редактор – Игорь Алейников. В 1995 г. авторами журнала организован клуб экспериментального кино «Сине Фантом»: <http://cinefantom.afisha.ru>. С 2004 г. журнал существует в электронном варианте под названием «Бесконечный журнал»: <http://www.cinefantom.ru>.
12. Новости, статьи и другие материалы о кино. Все о кино: <http://www.mirkino.ru>.
13. «От киноавангарда к видеоарту» – телевизионная программа производства компании «Камер-Тон-Фильм-Русь». Выходила на телеканале «Культура» с февраля 2001 по март 2002 и была посвящена экспериментальному аудиовизуальному творчеству, теории и истории экранных и других медиаискусств. Всего было подготовлено 46 выпусков программы, в эфир вышло 44 выпуска: <http://www.otkakva.ru>.
14. «Культ кино»: проект телеканала «Культура» и компании КамерТон Интернэйшнл: http://www.kamertonint.ru/cult_kino.
15. «Кинокритика» – сайт кинокритики рецензии на фильмы Рецензии на известные фильмы, ссылки на сайты фильмов, форум: www.kinokritika.ru.
16. Мировое Кино – самый огромный обновляемый киноархив в Рунете: информация о мировых премьерах; описания новых фильмов с подробной информацией о создателях и актёрах, рецензии и аннотации к видеофильмам, обложки и кадры из фильмов: <http://www.mirovoekino.ru>.
17. Киногид – путеводитель в мире кино: новости кино; материалы по истории кинематографа; о звездах кино; музыка из кинофильмов; о премиях и наградах; подборка ссылок на сайты кинокомпаний: <http://www.kinogid.ru>.
18. Официальный сайт Музея кино (Москва): <http://www.museikino.ru>.
19. Петербургский Музей кино: <http://museikino.spb.ru>.
20. Эcranка.ру – еженедельный Интернет-журнал о кино: <http://www.eckranka.ru>.
21. Энциклопедия отечественного кино. СССР/СНГ: <http://russiancinema.ru/template.php?page=about>

КРЫТЭРЫП АЦЭНАК ВЫНІКАЎ ВУЧЭБНАЙ ДЗЕЙНАСЦІ

ХАРАКТАРЫСТЫКА ДЗЕСЯЦІБАЛЬНАЙ СІСТЭМЫ

10 балаў (5+) вельмі выдатна

Студэнт прадэманстраваў бліскучыя веды па ўсіх пытаннях, бездакорна выканаў экзаменацыйныя заданні, выкарыстаў пры гэтым нестандартныя прыёмы і метады. Паказаў высокую эрудыцыю, талент, творчыя здольнасці, патрэбны ўзровень абагульнення, выявіў уменне пераносу ведаў у незнаёмую, нестандартную сітуацыю.

9 балаў (5) выдатна

Студэнт паказаў сістэматычныя і глыбокія веды, выявіў уменні свабоднага выканання вучэбнага задання, прадугледжанага праграмай курса, нестандартны падыход, адпаведныя метады і прыёмы.

8 балаў (5-) амаль выдатна

Студэнт паказаў поўнае разуменне і глыбокае веданне вучэбнага матэрыялу з невялікімі недакладнасцямі па адным з пытанняў, якія студэнт змог самастойна выправіць пасля заўваг экзаменатара.

7 балаў (4+) вельмі добра

Студэнт даў добры самастойны адказ, прадэманстраваў поўнае разуменне і добрыя веды па вучэбнаму курсу, але ў адказе не хапае аргументацыі, паслядоўнасці або ў практычнай частцы задання былі дапушчаны хібы.

6 балаў (4) добра

Студэнт даў правільны адказ, раскрыў асноўны змест курса, прадэманстраваў веды і разуменне вучэбнага матэрыялу, пры гэтым дапусціў нязначныя памылкі ў адным з пытанняў, якія змог самастойна выправіць.

5 балаў (4-) амаль добра

Студэнт раскрыў асноўны змест пытанняў, паказаў дастатковыя веды і разуменне вучэбнага матэрыялу, дапусціў непаслядоўнасць у адказе і нязначныя памылкі ў тэарэтычных пытаннях і практычным заданні.

4 балы (3+) вельмі здавальняюча

Студэнт праявіў веданне азначэнняў, асноўных паняццяў курса і зыходных дэфініцый, формул, пры гэтым адказ быў няпоўным і слаба аргументаваным, ва ўсіх экзаменацыйных пытаннях былі дапушчаны памылкі.

3 балы (3) здавальняюча

Студэнт дапусціў памылкі ў азначэннях, неразуменне асобных пытанняў, фрагментарнасць ведаў, адказ на тэарэтычныя пытанні ці выкананне практычнага задання былі магчымыя толькі пры дапамозе выкладчыка.

2 балы (3-) амаль здавальняюча

Студэнт не раскрыў экзаменацыйнае заданне, у адказе адсутнічалі азначэнні, былі дапушчаны істотныя памылкі; дадатковыя пытанні выкладчыка не выявілі наяўнасць ведаў па дысцыпліне.

1бал (2) недавальняюча

Студэнт адмовіўся ад адказу або пры адказе скажае сэнс, неўпарадкавана і няўпэўнена выкладае матэрыял, паказвае няведанне тэарэтычнага матэрыялу, адчувае цяжкасці ў разуменні стандартных пытанняў і не можа правільна адказаць на іх.

Гісторыя мастацтваў: кінамастацтва

1–2 балы (2; 3-) – недавальняюча; амаль здавальняюча – агульнае ўяўленне аб гісторыі мастацтваў, пералічэнне і адрозненне іх відаў і жанраў па відавочных прыкметах з недакладным вызначэннем іх сутнасці; распазнанне падчас тэстыравання-віктарыны 2 помнікаў мастацкай культуры іх аўтараў з 10 прапанаваных.

3 (3) балы – здавальняюча – арыентацыя ў найбольш агульных пытаннях у галіне гісторыі мастацтваў, агульнае ўяўленне пра асобныя яго віды і жанры, у творчай дзейнасці вядучых майстроў мастацтва са спробай прывядзення прыкладаў; распазнанне падчас тэстыравання-віктарыны 3 помнікаў мастацтва іх аўтараў з 10 прапанаваных.

4 (3+) балы – дастаткова здавальняюча – частковае выкарыстанне і ўзнаўленне ведаў у галіне гісторыі мастацтваў, асобных іх відаў і жанраў і творчай дзейнасці вядучых майстроў мастацтваў з выкарыстаннем недастатковай колькасці прыкладаў, распазнанне падчас тэстыравання-віктарыны 4 помнікаў мастацтва іх аўтараў з 10 прапанаваных.

5 (4-) балаў – амаль добра – няпоўнае дэманстраванне ведаў у галіне гісторыі мастацтваў, асобных іх відаў і жанраў, творчай дзейнасці вядучых майстроў мастацтваў з выкарыстаннем недастатковай колькасці прыкладаў,

распазнанне падчас тэстыравання-віктарыны 5 помнікаў мастацкай культуры іх аўтараў з 10 прапанаваных.

6 (4) балаў – добра – дэманстраванне ведаў па пытаннях перыядызацыі, спецыфікіі выразных сродкаў, жанраў мастацтваў, стылявых напрамкаў, творчай дзейнасці вядучых майстроў мастацтваў не ў поўным аб'ёме з выкарыстаннем недастатковай колькасці прыкладаў у галіне гісторыі мастацтваў, распазнанне падчас тэстыравання-віктарыны 6 помнікаў мастацкай культуры іх аўтараў з 10 прапанаваных.

7 (4+) балаў – вельмі добра – недастаткова поўнае і глыбокае дэманстраванне ведаў па пытаннях перыядызацыі, спецыфікіі выразных сродкаў, жанраў мастацтваў, стылявых напрамкаў, творчай дзейнасці вядучых майстроў мастацтваў з выкарыстаннем прыкладаў у галіне гісторыі мастацтваў, распазнанне помнікаў мастацкай культуры іх аўтараў падчас тэстыравання-віктарыны (7 твораў з 10).

8 (5-) балаў – амаль выдатна – дэманстраванне поўных і глыбокіх ведаў з выкарыстаннем дастатковай колькасці прыкладаў у галіне гісторыі мастацтваў, асобных іх відаў і жанраў, валоданне пытаннямі перыядызацыіі характарыстыкі творчай дзейнасці вядучых майстроў сусветнага мастацтва, распазнанне помнікаў мастацкай культуры падчас тэсціравання-віктарыны (8 твораў з 10).

9 (5) балаў – выдатна – бездакорнае валоданне матэрыялам у галіне гісторыі мастацтваў: перыядызацыя, асноўныя эпохіі стылі, напрамкі, спецыфіка асобных віду, жанраў, выразных сродкаў мастацтва, творчая дзейнасць вядучых майстроў мастацтва, творы-шэдэўры сусветнага значэння, амаль поўнае распазнанне твораў помнікаў мастацкай культуры іх аўтараў падчас тэстыравання-віктарыны (9 твораў з 10).

10 (5+) балаў – надзвычайна выдатна – бездакорнае аперыраванне ведамі ў галіне гісторыі мастацтваў: перыядызацыя, асноўныя эпохіі стылі, напрамкі, спецыфіка асобных відаў, жанраў, выразных сродкаў мастацтва, творчая дзейнасць вядучых майстроў мастацтва, творы шэдэўры сусветнага значэння; поўнае распазнанне твораў-помнікаў мастацкай культуры іх аўтараў падчас тэстыравання-віктарыны (10 твораў з 10).