

**МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РФ
ФГБОУ ВО «УДМУРТСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ»
ИНСТИТУТ ИСТОРИИ И СОЦИОЛОГИИ**

ЭСТЕТИКА И ИСТОРИЯ КИНЕМАТОГРАФА

Методические указания к семинарским занятиям

Ижевск

2019

УДК 791.43(075.8)
ББК 85.370

К846

Рекомендовано к изданию Учебно-методическим советом УдГУ

Рецензент: Тихонов Г.М. д.филол.н. профессор ИжГТУ

Составитель: Круткин Виктор Леонидович, д.филол. н., профессор кафедры социологии УдГУ

К846 Эстетика и история кино. Методические указания к семинарским занятиям / сост. В.Л. Круткин. - Ижевск: Изд. центр «Удмуртский университет», 2019.- 34с.

Методические указания относятся к факультативной дисциплине «Киноаналитический семинар», входящей в учебный план подготовки магистров по направлению «Социологии культуры». Курс имеет две связанные между собой задачи: первая заключается в том, чтобы познакомить студентов с эстетическими основами кинематографа и его языком; другая - связана с социальным и философским анализом проблем отношений человека и общества, на отображение которых направлен современный кинематограф. Факультатив строится в форме лекций, бесед, просмотра и обсуждения фильмов. На занятиях предполагается активность учащихся, которые должны учиться самостоятельно вычленять проблему, в художественной форме анализируемую автором. Курс рекомендуется молодежной аудитории, интересующейся проблемами современной культуры.

УДК 791.43(075.8)
ББК 85.370

© В.Л. Круткин, сост., 2019
© ФГБОУ ВО Удмуртский
государственный университет, 2019.

Оглавление

Введение

Темы занятий

1. Становление кинематографа.....	5.
2. Эстетика формы в кинематографе.....	5.
3. Повествование как формальная система.....	5
4. Неповествовательные формальные системы.....	6
5. Стиль как эстетический феномен. Мизансцена.....	6
6. Мизансцена во времени и пространстве.....	6
7. Кадр и фотографический образ.....	7
8. Монтаж. Измерения фильмического монтажа.....	7
9. Звук как стилистическая характеристика.....	8
10. Стиль как формальная система.....	8
11. Основные этапы истории кинематографа.....	8
12. Ч.Чаплин «Искатель приключений».....	8
13. С.Эйзенштейн. «Иван Грозный».....	9.
14. Д.Вертов. «Человек с киноаппаратом».....	10..
15. А.Довженко. «Земля».....	10.
16. С и Г. Васильевы. «Чапаев».....	11.
17. О.Уэллс. «Гражданин Кейн».	12.
18. А Куросава. «Расемон».....	12
19. Р. Росселлини. «Рим -открытый город».....	13.
20. Ю.Райзман. «Машенька».....	14
21. Г.Чухрай. «Баллада о солдате».....	14
22. С.Бондарчук. «Судьба человека».....	15..
23. М.Ромм. «Обыкновенный фашизм».....	15.
24. Ф.Феллини. «Восемь с половиной».....	16..
25. М.Антониони. « Фотоувеличение».....	16..
26. А.Хичкок. «Завороженный».....	17.
27. Л.Бунюэль. «Скромное обаяние буржуазии».....	18
28. А.Тарковский. «Страсти по Андрею».....	18
29. А.Михалков-Кончаловский. «История Аси Клячиной».....	19.
30. С.Параджанов. «Тени забытых предков».....	19
31. В.Шукшин. «Калина красная».....	20
32. Т.Абуладзе. «Покаяние».....	21
33. М.Хуциев. «Мне двадцать лет».....	21
34. А. Рене. «Хиросима, любовь моя».....	22
35. Ф.Трюффо. «400 ударов».....	22.
36. И.Бергман. «Фанни и Александр».....	23.
37. М.Форман. «Амадей».....	23.
38. Б.Фосс. «Кабаре».....	24
39. Э.Скола. «Бал».....	24.
40. К.Кесьлевский. «Декалог» (1-10).....	25.
41. Н.Михалков.»Неоконченная пьеса для механического пианино».....	26
42. С Кубрик. «Механический апельсин».....	26.
43. В.Абдрашитов. «Плюмбум, или опасная игра».....	27
44. А.Герман. «Мой друг Иван Лапшин».....	28
45. О.Иоселиани. «Фавориты луны».....	28
46. С. Соловьев. «Дом под звездным небом».....	29
47. Ю.Норнштейн. «Сказка сказок».....	29.
48. П.Гринуэй. «Брюхо архитектора».....	30.
49. А.Звягинцев «Возвращение».....	31
50. К.Серебрянников «Изображая жертву».....	32
Литература по истории и теории экранного искусства.....	33

Введение

Современная культура все заметнее превращается в культуру экранного типа, образование уже немислимо без обращения к визуальным артефактам, в частности – к кино. Но в эстетическом воспитании молодежи кинематографу повезло менее всего. Социологические исследования показывают, что молодое поколение значительно чаще смотрит кино, чем читает книги. Мы перенесли в век экранной культуры, именно в экраны своих гаджетов устремляются взоры молодежи. Как сделать так, чтобы среди огромного моря экранной продукции молодой человек мог ориентироваться и отделять шедевры от примитивных "мыльных опер", как сделать так, чтобы талантливое кино и достижения визуальных медиа находило отклик в душе зрителя?

В программу среднего образования привычно включают литературу, частично в курсе МХК учащимся рассказывается о живописи. В нашей стране не сложилась пока традиция изучения кино в средних и высших учебных заведениях, обычно его изучают только там, где готовят профессиональных создателей кино. Но кто, где и как готовит зрителей кино? Можно называть немало популярных книг о достижениях мирового и отечественного кино, но крайне мало изданий, которые ставили бы обучающие задачи. Об успешном опыте решения таких задач свидетельствует работы зарубежных ученых, в частности книги профессора Д.Бордуэла, так построен, например, его учебник для студентов университетов США (Bordwell David, Thompson Kristin. *Film art: an introduction* 8th ed. — McGraw-Hill, 2008).

Факультативный курс «Киноаналитический семинар» ориентирован на решение двух задач: первая заключается в том, чтобы познакомить с эстетическими основами кинематографа и его языком; другая (мировоззренческая) - связана с тем, чтобы научиться с помощью кино ставить задачи по философскому осмыслению проблем человеческого бытия. В центре внимания кино, как и искусства в целом, отображение напряженных, подчас драматических отношений человека и общества. Современное киноискусство имеет дело с теми же проблемами, с которыми сталкивается философская, социологическая, политическая мысль. Не случайно, центральный труд известного философа XX века Жюль Делеза называется «Кино», а известный кинорежиссер Жак-Люк Годар называл себя «скорее философом».

Факультатив строится в форме лекций, бесед, просмотра и обсуждения фильмов. Благодаря тщательно подобранному видеоматериалу и кинофрагментам, обучающиеся смогут составить представление об основных этапах развития и языке современного кино, смогут познакомиться с творчеством Ч. Чаплина, С.Эйзенштейна, М.Ромма, А.Тарковского, Ф. Феллини, М. Антониони, Ж.Л.Годара, И.Бергмана, А.Вайды, А.Курасавы, Л.Бунюэля, Ф.Трюффо, А.Хичкока, С.Кубрика, М. Калатозова, М. Хуциева, К.Кесьлевского, Г.Чухрая, О.Иоселиани, Т.Абуладзе, С.Параджанова, Н.Михалкова, В.Шукшина, М.Формана, П.Гринуэйя и других мастеров мирового и отечественного кино.

На занятиях предполагается активность учащихся, которые вместе с преподавателем учатся вычленять проблему, в художественной форме анализируемую автором. Это предполагает развитие важных компетентностей - формирование продуктивного воображения, развитие логики суждений, здесь меньше остается возможностей для чисто "книжных" знаний о человеке и его мире.

ТЕМЫ ЗАНЯТИЙ

Занятие 1. Становление кинематографа.

Кинематограф в системе искусств. Социальные факторы и кинопроцесс. Искусство как художественная часть культуры.

Виды искусств. Синтез искусств. Кинематограф как техническое искусство. Автор как личность и автор как обобщенная конструкция. Фильм как единство частей.

Фрагменты: Л. и О. Люмьеры «Прибытие поезда на вокзал Ла Сьота»,

«Выход рабочих с фабрики»,

«Завтрак ребенка»,

«Политый поливальщик»,

«Разрушение стены».

Ж.Мельес «Путешествие на Луну»,

«Человек-оркестр».

Ч Чаплин «Перекресток»,

«Однажды утром».

Б. Киттон «Цирк»,

«Кинемеханик».

Занятие 2. Эстетика формы в кинематографе.

Форма и содержание. Значение формы. «Линии» Люмьеров и Мельеса. Семиотика кино. Означающее и означаемое. Система значений. Символ и образ. Когнитивное и аффективное в восприятии.

Форма как система. Активность зрителя и фильм. Взаимная зависимость. Тотальный характер формы. Формальные ожидания и способы их удовлетворения. Ортодоксальные и неортодоксальные системы. Форма и система значений (реферативное, эксплицитное, имплицитное, симптоматическое). Оценивание фильма, его критерии по работам Д.Бордуэла. Сложность, оригинальность, связность, интенсивность.

Фрагменты: А.Хичкок.

«Иступление».

О.Уэллс. «Гражданин Кейн».

П.Старджест «Путешествие Салливана».

Занятие 3. Повествование как формальная система.

Произведение и текст. Восприятие текста. Условности повествовательной формы.

Повествование как фундаментальная способность человека придавать миру смысл.

Повествование как цепь событий, происходящих в

пространстве и времени и находящихся в причинной связи. Повествование как история и авторское произведение. Эксплицитно представленные и подразумеваемые события. Произведение как дискурс. Текст как то, что видимо и слышимо, представлено нам, что выходит за пределы произведения.

Произведение независимо от текста предполагает события, свидетелями которых мы никогда не были. Текст независимо от произведения представляет собой нерассказанные события (образы, звуки), которые могут повлиять на наше понимание истории. Текст как та часть фильма, на которой нет «печати» автора. («Все тексты - сироты» Р.Барт).

Работа повествования через пространственные отношения.

причинные, временные,

Фрагменты: А.Зархи .»Высота».

М.Хуциев. «Весна на Заречной улице»

Т.Тот . «Дети чугунных богов».

А.Тарковский «Зеркало» (пролог).

А.Вайда. «Пилат и другие» (пролог).
М.Феррери. «Дилленджер уже мертв» (пролог).

Занятие 4 Неповествовательные формальные системы.

Их типы (категориальная, риторическая, абстрактная, ассоциативная). Система условностей в неповествовательном кинематографе и необходимость их учета. Категориальные формальные системы как способ организации нашего опыта мира и его более или менее логического упорядочения. Риторическая формальная система как попытка автора склонить зрителя к определенной оценке явлений. Аргументативность риторических систем. Абстрактные формальные системы и их организация по принципу «тема и вариации», отказ от поиска причинных связей или аргументации, склоняющей к оценке. Ассоциативная формальная система и ее близость к технике, используемой в лирической поэзии. Концептуальная образность и создание настроений. Таинственное как задача интеллекта. Минимальная предсказуемость. Минимальная формализуемость системы условностей. Экспериментальный кинематограф.

Фрагменты: Л.Коган. «Взгляните на лицо».

Л.Бессон. «Атлантика».

А.Железняков. «Прибытие поезда».

Ф.Леже. «Механический балет».

П.Гринуэй. «Путешествие по Эйч».

Занятие 5. Стиль как эстетический феномен. Мизансцена.

Фильмическая форма как взаимодействие формальной системы и стилистической системы. Формальная система представлена разновидностями повествовательных и неповествовательных систем.

Стиль фильма - это ответ на вопрос: как фильм собирается? В стилистическую систему войдут моделирующие техники - мизансцена, графика кадра, монтаж, звук.

Театральные истоки мизансцены. Критерии восприятия мизансцены - реализм или функциональность? Мотивировка мизансцены, ее развитие, «работа» на повествовательную или неповествовательную форму. Аспекты мизансцены (декорации, окружение, костюмы, грим, свет, цвет, звук).

Фрагменты: С.Алимпиев. «Физиология русской жизни».

Т.Абуладзе. «Покаяние».

Ф.Шлендорф. «Жестяной барабан».

К.Муратова. «Астенический синдром».

М.Форман. «Амадей».

Р.Клер. «Антракт».

А.Куросава. «Сны».

С.Параджанов. «Тени забытых предков».

Занятие 6. Мизансцена во времени и пространстве.

Подчиненность мизансцены художественной задаче. То, что мы смотрим «на», направляется нашим допущением, что мы смотрим «для».

Титры или звук, пространственно-временные факторы направляют наши ожидания. Схождение и расхождение произведения и текста в мизансцене. Зрительская задача проследить, как различные элементы мизансцены ведут к образованию паттернов (особого рода устойчивых единств).

Расхождения теоретиков кино по вопросу о природе мизансцены: «реализм» или «нереализм»? Соотношение «поставленного» и «непоставленного» в мизансцене (ограниченность деления кинематографа на «художественный» и «документальный»). Документальная техника С.Эйзенштейна и мизансцены в неигровых фильмах Д.Вертова.

Предельный случай контроля за мизансценой - анимация. Отдельный аспект мизансцены - ее

глубина.

Фрагменты: С.Эйзенштейн. «Броненосец “Потемкин”»

Д.Вертов . «Человек с киноаппаратом».

Л.Бунюэль. « Андалузский пес».

Ю.Норнштейн. «Сказка сказок».

Н.Парк. «Неправильные штаны».

Х.Миядзаки “Ходячий замок“.

Занятие 7. Кадр и фотографический образ.

Язык кадрового построения. Фильм как произведение искусства значим не только тем, что происходит перед камерой, но и тем, как это запечатлено на пленке.

Фотографические качества кадра складываются из тональности изображения, скорости движения пленки, различных планов, длительности кадра, изменением перспективы (ракурса).

Необратимые потери в восприятии при переносе изображения с экрана кинозала на экран телевизора. Эстетический эффект замедленной и ускоренной съемки. Использование различной оптики объективов. Построение кадрового и закадрового пространства. Движение камеры как выразительный прием. Панорама, съемка с движения, изменение угла. Субъективная камера как участник событий. Ранги повествовательной информации(Кто что знает?), Внешнее поведение характера, его видение и слышание, заданное оптической позицией, его внутренние образы, фантазии, сны или галлюцинации.

Эстетическая выразительность длины кадра. Цвет. Является ли черно-белое кино менее «реалистичным»?

Фрагменты:В.Юсов О работе над фильмами «Иваново детство», «Андрей Рублев».

Г.Рерберг , О работе над фильмом «Зеркало».

С.Соловьев . «Дом под звездным небом».

М.Хуциев. «Июльский дождь».

С.Эйзенштейн, «Иван Грозный».

С.Ковалов .» Эйзенштейн Автобиография».

Ж.-Л.Годар . «Страсть».

П.Гринуэй . «Дитя Макона»

Занятие 8 . Монтаж. Измерения фильмического монтажа.

Монтаж как координация кадра с другим кадром. Открытие Кулешова. Формула : «один прибавить один будет три». Монтаж как ключ к конструкции фильмической формы. Основные измерения фильмического монтажа - графическое, ритмическое, пространственное, временное.

Подчиненность мизансцены графике . Ритмическое отношение частей.

Монтаж как способ создания пространственной формы в целом. Временные отношения кадров в монтаже. Манипуляции с событиями как средство изменений в отношении произведения и текста. Виды нарушений временных порядков. Монтаж как средство автора изменить «естественный» порядок длительности событий. Время «текста» меньше, чем время в «произведении», или больше? Непрерывный монтаж. Перекрестный монтаж, Внутрикадровый монтаж. Монтаж как прием художника, изменяющий обычные ожидания и обычную зрительскую активность, как возможность бросить ей вызов.

Фрагменты: Л.Кулешов. « По закону».

С Эйзенштейн. «Броненосец «Потемкин».

А.Тарковский. «Зеркало».

М.Форман. «Отрыв».

М.Калатозов. «Летят журавли».

О.Иоселиани. «Фавориты луны».

А.Сокуров, «Мария».

Занятие 9. Звук как стилистическая характеристика.

Выразительность немого и звукового кино. Что приобрело кино и что оно утратило с изобретением звука. Резкое уменьшение монтажных кусков. Звук внутрикадровый и закадровый. Статус рассказчика. Голос героя и анонимный голос.

Объективное и субъективное повествование. Музыка в фильме

Усиление изображения или равноправие с изображением. Эйзенштейн о «скандировании» и «контрапункте». Звук как кинематографическое средство смещения соотношения «произведения» и «текста».

Фрагменты: Ч. Чаплин. «Лечебница».

Б. Киттон. «Дом с привидениями».

А. Ж. Клузо. «Ворон».

Ф. Трюффо. «Жюль и Джим».

А. Герман . «Мой друг Иван Лапшин».

М. Ромм. «Обыкновенный фашизм».

А. Сокуров. « Духовные голоса».

Занятие 10. Стилль как формальная система.

Жанр как система условностей . Жанр как конвенция между автором и зрителем. Тип фильма -главный источник ожиданий аудитории. Правила жанра. Научная фантастика. Вестерн. Истерн (самурайский фильм). Гангстерский фильм. Комедия. Детектив. Мюзикл. Сложность определения жанра.

О жанрах высоких и низких. Способность низких жанров к перевоплощению. Мелодрама как «провокаатор» высоких жанров. Китч и притча. Смешное и трагическое.

О предрасположенности анимации к сюрреализму.

Фрагменты: А. Тарковский. «Солярис», «Сталкер».

С. Кубрик. «2001 год».

Г. Александров. «Веселые ребята».

Ф. Феллини . «И плывет корабль».

С. Леоне «За пригоршню долларов».

А Куросава. « Семь самураев».

С. Пекинпа . «Соломенные псы»

Ф. Феллини «Репетиция оркестра.»

Л. Бунюэль . «Дневная красавица»

Занятие 11 . Основные этапы истории кинематографа.

Ранние шаги (1895-1903) Классическое кино Голливуда (1908-1927).

Немецкий экспрессионизм (1919-1927).

Французский импрессионизм и сюрреализм (1919-1930).

Советский монтаж (1924-1930).

Классическое кино Голливуда после прихода звука (30 -е гг.).

Советское кино (1940-1980).

Японское кино (1930-1960).

Итальянский неореализм (1945 -1955)

« Новая волна» Франции (60-е гг.)

Кинематограф Англии (80-е гг.)

Независимое кино США.

Российское кино 2000-х гг.

Занятие 12. Чарли Чаплин. «Искатель приключений».

Первые шаги «великого немого». Изображение движения и язык кино. Кино и литература. Кино и театр. Кино и живопись.

Первые фильмы. «Линия» Люмьеров и «линия» Мельеса. Чаплин как явление мирового кино. Авантюризм, наивность, добродушие героя Чаплина. Особая тональность смеха Чаплина - через страдание. Клоунская и театральная маска героя. Абсурдность мира и противостояние абсурду. Неприятие зла, противостояние ему.

Приемы проработки характера персонажа. Развитие средств и приемов изображения комического. Поэтический характер лент Чаплина, социальная страстность и зрелость смеха.

Приход звука в кино. Разрушение поэтики немом кино, угроза превращения кино в театр.

«Для творчества Ч Чаплина характерны две темы: бродяги и самого знаменитого человека В первом случае он задается вопросом - существую ли я ? Во втором он делает попытку ответить на вопрос - кто я? В целом творчество Чарли Чаплина сконцентрировано вокруг важнейшей темы: темы человеческой личности», писал Ф. Трюффо. Герои Чаплина живут в начале XX века. Как можно вообразить себе те изменения, которые происходят в это время в жизни людей, их быте, каждодневном укладе, образе мыслей и чувств? В чем Чаплин видит достоинство человека, что стоит за его стремлением это достоинство всячески подчеркнуть? Руссо и Гоббс различались во взгляде на человека в том, что первый рассматривал природу человека как «добрую», а второй - как «злую». На чьей стороне Ч Чаплин? Почему в эпоху звукового кино Чаплин продолжал снимать немые фильмы? Почему про немое кино говорят, что это самая чистая форма кинематографа? Как в ленте 1916 года (его герой возвращается домой после вечеринки и «борется» с вещами в доме) воспроизводятся исторические обстоятельства эпохи?

Фильмы Ч. Чаплина «Малыш», «Парижанка», «Цирк», «Новые времена», «Золотая лихорадка», «Огни большого города».

Литература

Чаплин Ч.С. О себе и своем творчестве. М., 1990.

Занятие 13. Сергей Эйзенштейн. «Иван Грозный».

Развитие языка кино. Ритм и монтаж. Время и пространство в фильме. Синтетичность кинематографа.

Фильм «Иван Грозный» Первая серия вышла в 1945 г., получив самые пышные и хвалебные оценки, увенчанные Государственной премией. Вторая серия была закончена через год, но вышла на экран в 1958 г. уже после смерти художника. Вместо официального и казенно-парадного зрелища вторая серия представляет собой совсем другой фильм Резко, катастрофично и необычайно меняется все разом: характер кадра, игра актеров, стиль и смысл. Историю «поэта государственной идеи XVI века» сменяет история царя-властолюбца, царя-тирана, царя-безумца.

В истории убийства Владимира Старицкого вторая серия поднимается к своей трагедийной кульминации, а Эйзенштейн - к высокой нравственной теме всего русского классического искусства.

Вся темная сторона русской истории с ее злобой, рабством, подлостью, борьбой за престол, убийством царевичей-младенцев, смутой и безумием вылилась в раздирающий сердце образ нелепой жертвы.

Во имя чего эта жертва? Во имя «государственного единства»? «Русского царства единого»? Нет, они здесь лишь звук пустой, лишь заклятье. За кровавыми интригами царя Ивана нет даже такой страсти, уродливой по выражению, но человеческой по существу как иступленное материнство Ефросиньи Старицкой, За Иваном - только черная тень Малюты Скуратова, его двойника, плебейской, холопской проекции того же образа. А в портрете Малюты - поразительна пластичная суть хамства и низости. За Иваном - только крутые, жилистые, боярские шен, перерубленные палачом, крики; «Взять его!», улюлюканье: «Гойда ! Гойда!», да зловещее, жуткое, содомское веселие пира опричников, где падают в какую-то кучу-малу красные рубахи, летят красные кровавые пятна, звенят бусы, трясутся косы, а вокруг, под сатанинский опричный хор Прокофьева скачет, вертится, топчет хоровод ублюдков, пока черный цвет смерти не съедает кровавый пир, все погружая в кромешную

тьму.

Так, начавшись прославлением единовластия, фильм кончается приговором тиранической власти, обличением деспотизма, проклятием всякому самовластию.

Другие фильмы С.Эйзенштейна: «Стачка», «Октябрь», «Старое и новое», «Броненосец «Потемкин», «Александр Невский», «Бежин луг».

Литература

Фрейлих СИ. Теория кино. От Эйзенштейна до Тарковского, М., 2018.

Занятие 14. Дзига Вертов, «Человек с киноаппаратом».

Эффект Кулешова. Открытие монтажа как трюка: соединение двух кадров рождает третий смысл. Разрыв реального времени и реального пространства. Рождение смысла сочетанием кадров, их сменяемостью, а не содержанием кусков изображения. Приравнивание кадра к знаку, букве текста. Виртуозность в склейке коротких кадров с еще более короткими. Спокойные планы дремлющих перед рассветом улиц и отображение жизни большого города через бешеное мельтешение, кружение, рябь. Это «эстетский» монтаж или он органически связан со смысловой задачей фильма?

Крупный план человеческого глаза, в котором установлен киноаппарат. Все предметы, что в пределах досягаемости, вся эта масса «видимых явлений» должны быть непременно увековечены на пленке. Время, отведенное каждому предмету, доля его в калейдоскопическом мире фильма, стремящегося стать правдивым зеркалом внешнего мира в его необъятности, неумолимо сокращается, переходя все мыслимые пределы. Сокращая длительность кадра до двух - трех малых кадров и выводя его таким образом за порог осмысленного восприятия, режиссер шел своим путем к тому же, чего добивался, хотя иным способом, С.Эйзенштейн: к воздействию на подсознание. Вольно монтируя изображение без ясной логической связи, Вертов стремится прийти в результате к некоему предугадываемому образу. Этот образ плохо подчиняется описанию, поскольку составлен из реакций зрительского

подсознания. Это как раз и нужно, ибо достигается «полное отделение от языка театра и литературы

Кино с первых своих шагов стремится преодолеть противоречие, заключенное в природе кинематографа: между «эфемерностью» изображения и «фундаментальностью» описания. В фильме Д. Вертова это противоречие приобретает значение сюжетного конфликта. Напряженная ткань фильма связывает поток зарисовок в борьбе сиюминутности за место в вечности, мы видим, как трепещущая и исчезающая реальность стремится сохранить свое лицо перед напором все стирающего Хроноса. Здесь нет трагической обреченности - здесь, скорее азарт и увлечение борьбы, жизнеутверждающий пафос в изображении далеко не идиллической жизни, тяжелого труда и бедности быта, Влияние Д.Вертова на мировой кинематограф.

Фильмы Д.Вертова: «Киноглаз», «Шагай, Совет», «Три песни о Ленине», «Колыбельная», «Симфония Донбаса», «Тебе, фронт»

Литература

Винниченко Е Человек с киноаппаратом //Искусство кино. 1989 №2.

Занятие 15. Александр Довженко. «Земля».

«Земля» - самое загадочное творение мастера Одна из главных загадок сегодня: как картина, ратующая за дело, обернувшееся катастрофой в истории народов СССР, стала одним из величайших шедевров искусства XX века? Критики писали, что «Земля» не просто остается классикой, но продолжает дразнить своей еретической неканоничностью и простотой.

Мир «Земли» - это не просто то, что окружает человека в повседневности: это то, что дает ему жизнь, что напрямую связано с его долей И потому все в этом мире, помимо бытового назначения, имеет еще и магическое, сакральное - то, что выходит наружу в обряде. Именно

в обряде любой жест, любой предмет открывают свой магический смысл, превращая элементарное действие в священнодействие, которое призвано обеспечить роду изобилие, а значит, и благополучие в будущем. Собственно, идеальное будущее и разыгрывается в обряде. Бытовая сцена с песнями и плясками здесь вовсе не изображение быта, но как бы метафора, например, произрастания зерна Это явление обратно привычному людям культуры Нового времени Фабула «Земли» легко сводится к газетной заметке, но суть фильма можно понять, если вспомнить книги пол культурной антропологии Д.Фрезера, М.Бахтина, О Фрейденберг. Умирующие-воскресающие божества от Озириса до Адониса, скорбь богини плодородия Деметры, потерявшей дочь. Единство смерти-рождения в основе пафоса картины, где в одном кадре совмещены старик и младенец, где мать рождает новое дитя в момент похорон старшего сына, где невеста оказывается в объятиях избранника нового, но по типуажу сходного с героем. Ночью настигает героя смерть, а его триумфом оказывается приход дня. Кто возводит в сан божества деревенского комсомольца - тракториста? Какое сознание может наделить мифологическими чертами частное лицо? Драматический опыт нашей истории дает внятный ответ; сознание людей, живущих мифом и в мифе. В обряде места означющего и означаемого прямо противоположны нашему восприятию Прообраз есть зерно, становящееся хлебом и дающее жизнь роду Герой признается лидером, вожаком, вождем благодаря масштабу своего деяния Он наделяется чертами божества, способностью в одиночку совершить нечто глобальное, что определит бытие коллектива Фактически он дарует роду новый способ бытия. Приобщение рода, коллектива к сверхъестественно!! силе вождя неизбежно ведет к принесению героя в жертву. Признав героя вождем, его тем самым обрекают на заклание, зерно сажают для того, чтобы а результате съесть хлеб. Фильмы А Довженко «Арсенал», «Щорс», «Мичурин», «Поэма о море» Литература. Соболев Р Александр Довженко. М., 1960.

Занятие 16 Си Г.Васильевы . «Чапаев»

Реализм в искусстве О фильме «Чапаев писатель В. Б. Шкловский писал: «Эта лента не только о гражданской войне Эта лента о рождении нового человека Зритель любит Чапаева, ибо видит в нем свою биографию». Являются ли наши современники прямыми потомками героев фильма? Изменяются ли произведения искусства во времени или изменяются только зрители? Что произошло с нашим обществом, если то, что воспринималось как героический эпос, стало теперь темой анекдота? Чем объяснить тот факт, что большое количество произведений о Чапаеве возникло после появления фильма на экранах»?

Магическое действие фильма «Чапаев» на умы современников и грядущих поколений можно понять, если обратиться к концепции тотального реализма. Главной здесь является претензия на абсолютную и окончательную достоверность изображаемого. По сути дела, это характерно для классического мифа, трактующего мир в безусловных совершенных формах, превосходящих опыт и логику. Для такого завершенного мира характерен демиург, основатель, его наместник на Земле, здесь налицо миф творения и наступивший «золотой век». Здесь формируется пантеон героев и их антагонистов Сама идеология становится мифологией, формируя особого рода мироощущения, близкие к архаическим представлениям о мире и месте человека в нем. Идеология поглощает историю. Не является ли экранный Чапаев персонификацией идеологической установки?

В основе мифа обычно лежит оппозиция двух начал, архетипов: одного и многого, своего и чужого, мужского (сила, организация, культура, дух) и женского (природа, чувство, душа). Важнейший момент всякого мифа - фигура медиатора, посредника, Чапаев - отец-командир. С ним ассоциируются порядок и справедливость. Его отеческая роль оттеняется дуэтом Анки и Петьки Антагонист Чапаева - полковник Бороздин -заявлен как раз в обратном качестве. Подвергая экзекуции брата своего денщика, он разлучает пару Противоположность отношений "Чапаев - отряд» и «Чапаев - Фурманов» Символика

«пулемета». Двойственность Чапаева в мифологическом слое фильма делает его особенно значительной фигурой в культовой типологии 30-х годов. (Категории архетипов Карла Юнга, лежащих в основе всякой культурной мифологии). По мнению критиков (С Добротворский), гибель Чапаева, как она показана в фильме, есть единственно возможная культурная версия. Вода, принимающая в свои глубины, ассоциируется с первоначалом, исходным состоянием всего сущего, материнским чревом. Смерть Чапаева в волнах Урала - метафора приобщения к универсуму, знак вечности и бессмертия одного из величайших героев социалистической мифологии. Литература. Писаревский Д.С. Братья Васильевы. М., 1981.

Занятие 17. Орсон Уэллс. «Гражданин Кейн».

Жан Домарши: «Уэллс принадлежит к той группе титанов, что и Маккиавелли, Сервантес, Монтень и Шекспир. С точки зрения пластики он близок к барочным мастерам (если в их число включать, помимо Тинторетто, Рубенса и Бернини, также и Эль Греко) Он возрождает этическое представление о достоинстве, выработанное в XV веке в Италии и столь блестяще воплотившееся в великих личностях Возрождения».

Андре Базен: «О скольких режиссерах мы можем сказать, что они кардинально изменили наше кинематографическое видение? Хотим мы того или нет - Уэллс сокрушил колонны храма Его усилиями было пересмотрено заново: персонажи, повествование, мизансцена. Самый традиционный классицизм после него уже не может сохранять прежний смысл, потому что мы ныне его ценим обогащенным его собственным отрицанием».

Франсуа Трюффо: «Мы любили этот фильм, потому что он был полным и абсолютным: психологическим, социальным, поэтическим, драматическим, комичным, барочным, точным и строгим. Это был манифест стремления к власти и развенчание этого стремления, гимн молодости и размышление о старости, рассказ о тщетности всех материальных устремлений и любой человеческой деятельности и одновременно поэма о старости и одиночестве выдающихся людей, гениев или чудовищ, или чудовищных гениев. Это одновременно первый своим экспериментаторством и последний глобальностью изображения мироздания. Орсон Уэллс, вне всякого сомнения, один из десяти самых великих кинорежиссеров мира».

Фильмы О.Уэллса: «Великолепные Эмберсоны», «Леди из Шанхая», «Чужестранка», «Тайное досье», «Печать зла», «Процесс», «Полуночные колокола».

Литература

Уэллс об Уэллсе. Статьи. Интервью. Сценарии. М., 1990.

Занятие 18. Акира Куросава. «Расемон»

От «самурайского кино» к исторической и психологической драме. Национальные и мировые источники творчества художника. Новелла Р. Акутагавы и фильм А.Куросавы.

Новелла Акутагавы «В чаше» - грустная и горькая вещь. Действие ее происходит в старину. На молодого самурая, который путешествует с женой, нападает разбойник. Женщина обесчещена, ее муж убит. Разбойник схвачен властями. И вдруг на допросе все три участника драмы - женщина, разбойник и муж (он мертв, но его дух говорит устами прорицательницы) рассказывают три совершенно разные истории о том, что произошло. Кто говорит правду, - установить невозможно. Человек лжив, а может быть, слеп, пути к истине загромождены, а подчас и непреодолимы. Новелла изящно и выразительно написана, в ней нет ни слова авторского комментария, - только рассказы самих участников и свидетелей события, она чрезвычайно убедительна психологически.

Нетрудно заметить, что, сознаваясь в убийстве, каждый из троих все-таки рисует происшедшее в наиболее выгодных для себя, возвышенных тонах. В каждой истории убийца благороден, он переживает страшные душевные терзания, он поступал так, как подсказывала ему честь.

Куросава окончательно развенчивает ложь всех троих. Камня на камне не остается ни от благородной дуэли, ни от возвышенно страдающего мужа, ни от женщины, для которой смерть лучше позора. В фильм введена последняя часть, не существующая у Акугагавы.

Куросава воспроизводит в фильме жуткую и мрачную атмосферу средневековья. Зрителю становится ясно, что это не просто анекдот об извечной человеческой лживости, а рассказ о том, как в эпоху падения нравов, когда почва уходит из-под ног, переоцениваются человеческие ценности и как безнадежно продолжают цепляться за них люди. Монах и дровосек в ужасе, их пугают эти горы лжи, их мучает сознание всеобщей низости, для которой так благоприятно нынешнее страшное время. Заложено ли добро в природу человека? Может ли это добро прийти в противоречие с истиной? Всегда ли эта истина согласуется с красотой? Не бывает ли противоречий между красотой и добром?

Фильмы А.Куросавы: «Жить», «Семь самураев», «Идиот», «Злые остаются живыми», «На дне», «Красная борода», «Под стук трамвайных колес», «Дерсу Узала», «Сны», «Ран», «Августовская рапсодия».

Литература Акира Куросава. Сборник. М., 1977.

Занятие 19. Роберто Росселлини. «Рим - открытый город».

Неореализм с особой силой поставил вопрос о природе искусства: что оно? Фабрика снов или проникновение в реальность? Какая линия в развитии кино особо актуальна - линия Люмьеров или линия Мельеса? Пойдя по пути «оригинальных сюжетов», не удалилось ли искусство от действительности?

Против эстетики и философии неореализма были выдвинуты многие обвинения. «Неореализм показывает только нищету». «Неореализм не подсказывает ответов, не указывает путей выхода. Концовки неореалистических фильмов в высшей степени уклончивы». «Обыкновенные факты неинтересны, не составляют кинематографического зрелища».

Теоретики неореализма писали, что у этой школы есть только один тезис, противоположный формалистическим тезисам, превращающим кино в игру теней. Тезис этот таков: экран - это волшебное окно, смотрящее в реальную действительность, кино - это искусство достигать посредством самого свободного выбора в необъятном материальном мире наиболее ясного и четкого видения этой невидимой действительности - движений невидимой души.

Пойдя по «линии Мельеса» кино культивировало в человеке стремления уклониться от суда собственной совести, от прямого и решительного ответа о своей ответственности. С молниеносной быстротой кино сумело увести зрителя как можно дальше от самого себя, дезертировав со своей родины, зритель чувствовал себя гражданином некой страны, парящей в облаках, куда доносились крики боли выдуманных экранных персонажей, но где не были слышны крики боли людей, вместе с которыми он только что толкался в автобусах и магазинах.

Неореализм сумел приблизиться к ранее утраченной кино реальности жизни, сумел показать, что поэтические мотивы фильма могут таиться также в самом жалком и бедном опыте, если только он глубоко прочувствован, показал, что и случайно взятый с улицы человек, если его сделать носителем подлинного лирического вдохновения, может стать поэтическим символом

Феллини отмечал, что неореализм - это движение общественного человека, то есть человека, который в своих отношениях с другими людьми исходит из чувства долга и ответственности перед обществом. Именно эти отношения и составляют самое главное в сложном процессе преобразования «существования», которое постепенно становится «сознанием». Пора понять, что конкретные связи людей составляют основную стоящую перед нами проблему. Человек эпохи романтизма не знал этой проблемы. Появление неореализма - это преддверие более широкого движения в культуре, своего рода освобождение от лежащего на человеке бремени метафизики

Режиссеры и фильмы неореализма: Р.Росселлини - «Рим - открытый город», «Пайза»; В.Де

Сика - «Похитители велосипедов», «Крыша», «Умберте Д»; ДДе Сантис - «Горький рис», «Дни любви», «Рим, 11 часов»; П.Джерми - «Под небом Сицилии». Огромное влияние неореализм оказал на последующее развитие мирового кино (Феллини, Антониони и др.) Литература Кино Италии. Неореализм. 1939-1961. М., 1983.

Занятие 20. Юлий Райзман. «Машенька».

Критик О. Кузьмина: «Мы присутствуем при похоронах Великой Советской Мечты - мечты о новой формации, личности, которой «все человеческое чуждо». С опозданием выявляем, что мы - все-таки люди, мы с упоением играем в свободу слова, сексуальную революцию, в Карнеги и Фрейда, как дикари - в вышедшие из моды бусы белых людей. Горько сетуем на неправильное воспитание в период Советской Мечты, недобрым словом поминая тяжелое детство «нашей юной прекрасной страны». Легко применяем штамп: «Все, что было в тоталитарную эпоху - бесчеловечно», но ведь и тогда люди жили и счастья хотели. Были и кинофильмы. Пусть и единицы, но были - например, «Машенька». Е.Габрилович и Ю.Райзман снимали фильм в противоположность духу Советской Мечты, где герои - это «смелые и большие люди», Это камерный фильм. Он вышел в разгар войны. Это фильм о простом человеке, с характером, драматической судьбой».

Можно ли сказать, что драма этой девушки кроется в ее «советскости»? Что является ее главной добродетелью? Как ставится вопрос о счастье в фильме?

Фильмы Ю.Райзмана: «Урок жизни», «А если это любовь?», «Коммунист», «Твой современник», «Странная женщина», «Частная жизнь».

Литература Кузьмина О. «Машенька» // Искусство кино 1992. № 2.

Занятие 21. Григорий Чухрай. «Баллада о солдате».

Фильм Г.Чухрая был показан на Каннском кинофестивале в тот год, когда там были представлены «Сладкая жизнь» Ф.Феллини, «Источник» И Бергмана, «Приключение» М. Антониони. Приз этого фестиваля свидетельствовал, что фильм Чухрая смог предложить новые идеи и новую веру. Некоммуникабельности, разрыву связей и контактов между людьми, отчуждению - главным идеям западного искусства, Чухрай противопоставил новую веру. Сложности - простые истины, всеобщей относительности - немудрящее, но верное знание, что хорошо, а что плохо, изображению трагического одиночества - доброту, любовь и людские связи, возникающие даже в разорванном мире - в аду войны, ибо они есть естественная потребность человека.

Никакой недоговоренности, никакой двусмысленности, здесь всегда ясно, что хорошо, а что плохо, и плохому нет оправданий. Чухрай не боится элементарности своих простых истин и оказывается прав: может быть, совсем не задумано и не предусмотрено здесь возникает особая эпичность «Баллады», подобная чистой простоте народной сказки, песни, старинной притчи, где откристаллизовалась мудрость и справедливость поколений.

Алешкин путь домой, воспетый в фильме, - это путь добра, творимого так естественно, как дышит человек. Алешка вовсе не князь Мышкин, и не тезка его Алеша Карамазов. Его миротворчество и бескорыстная помощь всякому симпатичному встречному - совсем иные. Теми движут болезненная ранимость и чуткость незащищенной души, перелившейся в человеколюбие и в потребность защитить еще более слабого. Алешка душевно здоров, и здоровье его безупречно. Он раздаривает свое сердце из органического, врожденного чувства справедливости.

Особое обаяние любви Алеши и Шурки именно в том, что Алеша не подозревает, что уже полюбил, а продолжает считать себя лишь провожатым, старшим спутником этой чудной и славной девчонки. Продолжает считать и после того, как один раз уже потерял свою спутницу, отстав от эшелона, и почувствовал, как ее не хватает ...

Неисповедимы пути искусства! Чухрай рассказывал, что история Алешкиной любви была издавна навеяна фильмом «Четыре шага в облаках» итальянского режиссера Блазетти. Зрители же видят в ней абсолютно «нашу» историю!

В итальянской и французской печати творчество Чухрая получило название «неоромантизм». Как можно истолковать слова Ч. Чаплина, сказавшего о первых кадрах фильма Г.Чухрая: «это абсолютная неправда, но это абсолютное кино»?

Фильмы Г.Чухрая: «Сорок первый», «Ясное небо».

Литература Донец Л «Баллада о солдате» //Искусство кино. 1963. № 1.

Занятие 22 , Сергей Бондарчук. «Судьба человека».

К фильму С Бондарчука с момента выхода его на экраны сложилось отношение как к классическому. Он учит ненавидеть войну, любить свою Родину. Но возведение картины на пьедестал могло и дезориентировать зрителя: истинные художественные достоинства, новизна произведения оставались в тени. Ведь сколько выпретенных помпезных фильмов видел наш зритель, где за размахом и масштабом терялся человек. Безусловно, фильм учит любить Родину. Но как учит - вот в чем вопрос.

В экранизации шолоховского рассказа режиссер и актер исходят из того, что «все должно быть просто и сурово, как сама жизнь. Это должен быть фильм-монолог Все должно быть увидено глазами самого героя, показано через его восприятие».

С.Бондарчуку удалось самое трудное Следуя Шолохову, он сумел облечь абстракцию «национальный характер» в плоть и кровь экранного образа -неоднозначного при всей его внешней простоте, отмеченного богатой и сложной духовной жизнью.

Почему этот солдат так странно смотрит в пропасть, куда только что немецкий офицер походя столкнул его обессиленного товарища по каторге? В его взоре не злоба, не жажда мщения, не ужас даже, а попытка понять, постичь непостижимое. Почему в финале, говоря о пошаливающем сердце, он мягко сообщает случайному встречному, что боится внезапной смерти во сне -она может напугать приемного сынишку? Почему вообще разговорился этот человек, почему раскрылся перед незнакомцем, которого никогда больше не увидит?

Новаторство «Судьбы человека», писали критики, заключается в том, что создателю ленты удалась попытка приподнять завесу над «тайной славянской души», о которой так любят рассуждать в мире. Что же касается страданий русской души - эта тема остается уникальной и по сей день. Весь образный строй фильма служит наиболее полному ее кинематографическому раскрытию.

Фильмы С. Бондарчука:

'Война и мир», «Степь», «Они сражались за Родину».

Литература

Выстробец АИ. Сергей Бондарчук. М, 1991.

Занятие 23. Михаил Ромм. «Обыкновенный фашизм».

Правда и правдоподобие. Игровое и неигровое кино Авторский замысел. Возможности неигрового кино. Можно ли из одного и того же материала сделать разное кино? М.Ромм использует ленты фашистских операторов. Как ему удастся достичь изображения событий, с невероятной силой изобличающего фашизм? Ведь те операторы хотели прославить фашизм, а не унизить его.

Как оказалось возможным коллективное безумие в стране, справедливо считавшейся родиной литературы и философии, музыки и науки? Совпадает ли характеристика верхушки третьего рейха с характеристикой психолога Эрика Фромма («Некрофилы и А.Гитлер»)? Как из рядовых и, казалось бы, вполне добропорядочных бюргеров могут вырастать калигулы и гитлеры? Как обыкновенный человек оказывается около газовой печки? Как возвращаются и формируются люди, гитлеров ниспровергающие? Что вкладывает автор в понятие «обыкновенный»? М.Ромм писал: «Мы знаем, как фашизм покалечил человека, знаем, что фашизм взял у человека. Надо понять, что фашизм дал человеку, что он ему пообещал Чем фашизм заменил, взятое у человека? Вернее, какую полость в его душе он собой заполнил. Какое несчастье принес фашизм известно. Вдумайтесь в то счастье, которое он им обещал.

Не лежит ли источник несчастий в том жутком обмане, который составил это самое счастье?»

Опираясь на анализ культуры третьего рейха, Ромм ставит диагноз : «фашизм». Можно ли сказать, что если к этому анализу добавить какие-то детали, то можно поставить и более широкий диагноз: «тоталитаризм»?

Фильмы М.Ромма: «Пышка». «Тринадцать», «Ленин в Октябре». «Девять дней одного года», «И все-таки я верю».

Литература

Ромм М.И. Устные рассказы. М.,1991; Кулиш С Я верю//Экран и сцена. 1990. №50.

Занятие 24.Федерико Феллини. «Восемь с половиной».

Известные критики свидетельствуют: этот фильм о поте, мозолях, отчаянно неэстетических рабочих потугах художника, о муке его, вялости и слабости. Вместе с тем этот фильм волшебно свободен, артистически прозрачен. В нем блеск и сила. Это шедевр почти циркового совершенства, когда блистательнейший из канатоходцев, работая без сетки, изображает под самым куполом страх, неловкость, чуть ли не гибель канатоходца-неврастеника, боящегося и высоты и публики внизу Наслаждение зрителя двойственно: он знает, что канатоходец падает комикуя...

Герой, которому надо ставить фильм и который не чувствует в себе на это сил, умирая от жажды, скребет сухое, потрескавшееся дно собственной души. Мы почти на ощупь чувствуем его обидную, жалкую сухость, чем-то похожую на дно пересохшего колодца, где вместо воды какая-то дрянь: упущенное ведро, уроненные игрушки... И тут же, у нас на глазах, с этого жалко сухого, ничего не обещающего дна вдруг пробивается коротким фонтаном живая вода. Феллини всей логикой образности приучил зрителя искать в своих кадрах символику обобщений. И начало фильма так легко расшифровать: художник трагически задыхается, отравленный выхлопными газами буржуазной современности, задыхается у всех на глазах. Но если снова вернуться к начальным кадрам, уже войдя в мир его фильма, поняв его законы «фантазии - реконструкции предтворческого состояния», то толкование непременно дополнится. Художник задыхается тут еще и оттого, что вхолостую, никуда не двигая его, работает его собственный внутренний мотор: можно угореть, если не насмерть отравиться этими выхлопами собственного творческого «двигателя внутреннего сгорания». Как раз объективностью трагедии художника Феллини занят меньше всего. Перед нами явлена прежде всего драма, духовная структура, которая осуществляется во всем, что живет, будь то клетка или целый организм.

В начале авторского замысла речь шла вовсе не о режиссере, а просто о человеке свободной профессии, изрядно приуставшем к своим сорока трем годам, который кое-как пробует навести порядок в том, что есть личная жизнь его души. Художник волновался: сможет ли зритель понять Гвидо - «ну чего тому не хватает? Человек занимается любимым делом, зарабатывает кучу денег и ему везет с женщинами». Но волнения Феллини оказались напрасными. Сложная

художественная лексика и изысканная запутанность проблематики вовсе не помешали удивительному массовому успеху картины

«Восемь с половиной» - картина, обладающая способностью возвращать, опрокидывать того, кто ее смотрит, вглубь самого себя.

Ф.Феллини однажды сказал в интервью, что «Восемь с половиной» можно рассматривать как «попытку примирения с жизнью». Удалась ли эта попытка?

Фильмы Ф.Феллини; «Дорога», «Ночи Кабирии», «Сладкая жизнь», «Джульетта и духи», «Рим», «Амаркорд», «Казанова Феллини», «И корабль плывет», «Репетиция оркестра», «Джинджер и Фред», «Интервью»и др.

Литература Феллини о Феллини. Интервью. Сценарии. М.,1988

Занятие 25. Микеланжело Антониони. «Фотоувеличение».

Антониони писал, что «современное общество страдает от глубокого разрыва, образовавшегося между наукой - устремленной в будущее и готовой ежедневно опровергать свои собственные достижения ради новых, ради того, чтобы уже сегодня завоевывать крупицы этого будущего, - и моралью, которая становится все более косной, искусственной и лицемерной. Как понять такую дисгармонию? Откуда она? Вспомним о человеке Возрождения, его жизнедеятельности, полноте его сил и многогранной деятельности! Это были великие люди - люди технического гения и в то же время творцы, ученые и практики, люди, обладавшие чувством собственного достоинства, осознававшие всю важность и значение миссии быть людьми. Они обладали всей полнотой сил человека птолемеевской эпохи. Затем родился человек эпохи Коперника, проецирующий себя чуть ли не до границ неведомой Вселенной. Сегодня рождается новый человек, охваченный чувством страха, ужаса, непрерывно лепечущий о каких-то героических деяниях. Но самое страшное заключается в том, что он тащит за собой груз устаревших чувств и моральных понятий. Они мешают, сковывают его, не дают решать современные проблемы И человек думает, что не может освободиться от этого багажа Он живет, трудится, любит, ненавидит, страдает, руководствуясь моралью и мифами, которые сегодня, накануне освоения Луны, не могут оставаться такими, какими были во времена Гомера. Но пока они остаются именно такими». Критики писали, что в центре фильмов Антониони проблема отчуждения и некоммуникабельности, что человек не понимает и не может понять другого человека. Индустриальная цивилизация окончательно разорвала нити, связывающие человека с человеком, Можно ли с этим согласиться?

Фильмы М. Антониони: «Крик», «Приключение», «Затмение», «Красная пустыня», «Фотоувеличение», «Забриски-Пойнт», «Профессия -репортер», «Идентификация женщин».

Литература Антониони об Антониони.М., 1986.

Занятие 26. Альфред Хичкок. «Завороженный»,

Особенности детектива как жанра. Классический и неклассический детектив. Хичкок однажды заметил, что «цивилизация отняла у нас способность непосредственно реагировать на что бы то ни было. Избавиться от омертвения и восстановить душевное равновесие можно только с помощью искусства, действующего на грани шока», В ответ на это критика говорила, что знаменитый классик «саспенса» выступает певцом темных сил, что добро и зло не противодействуют у него друг другу, а сосуществуют. В любую минуту жизнь человека без каких-либо причин может превратиться в настоящий кошмар Можно ли с этим согласиться? На чем основывается популярность триллеров? На том, что люди ведут слишком спокойную, размеренную жизнь, а им необходимы потрясения и авантюры в кино? Или на том, что повседневная жизнь представляет собой принудительную вовлеченность в отвратительную, гадкую и чужую авантюру повседневности, а людей тянет к аванюре хорошей и своей?

Ф. Трюффо отмечал, что « если внимательно изучать эволюцию творчества Хичкока от его английских немых фильмов до голливудских, то можно найти ответы на те вопросы, которые должен задавать себе всякий режиссер: как выразить свое «я» через изображение? Хичкок - один из самых великих за всю историю кино изобретателей формы. Лишь Мурнау и Эйзенштейн, возможно, в состоянии выдержать в этом плане сравнение с ним. Форма у него не приукрашивает содержание, она создает его».

Мастер разработал ряд приемов, и по сей день широко использующихся. Это «саспенс»- нагнетание сценарными, визуальными, монтажными способами предельного напряжения. Это «реактивный» кадр - крупный план человека или группы людей, реагирующих на те или иные события. И постоянные эксперименты со звуком, светом, стереофонией, ограниченным пространством,

ретроспективным повествованием.

Хичкок является единственным кинематографистом, способным снять и сделать зримыми мысли одного или нескольких персонажей, не прибегая к диалогу. Более того, он умеет без помощи диалога передать такие чувства, как подозрение, ревность, желание, зависть. Каждый элемент фильмов Хичкока

подчинен основному замыслу, почерк автора определяется на основании нескольких минут просмотра любого из его фильмов (драматическое кадрирование, уникальный способ сочленять взгляды, упрощать жесты, расставлять паузы в диалоге). Влияние эстетики Хичкока на мировой кинематограф. (С. Спилберг, М. Скорсезе, Б. де Пальма, Р. Полянский, Ф. Трюффо, Д. Карпентер и др.).

Фильмы А. Хичкока: «Шантаж», «39 ступеней», «Ребекка», «Богатые и странные», «Веревка», «Дурная слава», «Психоз», «Что делать с Гарри?», «Головокружение», «Окно во двор», «Птицы» и др.

Литература

Хичкок А. «Психоз». Сценарий; Хичкок о Хичкоке // Искусство кино. 1990. №11.

Занятие 27. Луис Бунюэль. «Скромное обаяние буржуазии».

Реализм и сюрреализм. Бунюэль писал: «Сюрреалисты боролись против общества, которое они ненавидели, используя в качестве главного оружия скандал. Скандал казался им наилучшим средством привлечь внимание к социальному неравенству, эксплуатации человека человеком, пагубному влиянию религии, милитаризации и колониализму. Таким образом они пытались обнажить скрытые и пагубные пружины общества, с которым надо было покончить. Очень скоро, однако, некоторые из них изменили свои убеждения, обратившись к чистой политике. Вот откуда бесконечные споры, расколы, столкновения между сюрреалистами. Истинная цель сюрреализма заключалась не в том, чтобы сформировать новое направление в литературе, живописи и даже в философии, а в том, чтобы взорвать общество, изменить жизнь».

В сюрреализме широко используются идеи психоанализа, в частности К. Юнга, писавшего, что искусство в обществе выполняет ту же функцию, какую выполняет сон в жизни отдельного индивида. Как бы вы оценили эту мысль? Герои фильма

«Скромное обаяние буржуазии» (кстати, этот фильм вовсе не замышлялся как фильм о буржуазии) ведут весьма активную жизнь. Из чего она складывается? Герой фильма непрерывно в движении. Куда они идут? Испанский философ Ортега-и-Гассет подметил характерную для XX в. тенденцию к «омассовлению» общества (см. «Восстание масс»). Можно ли согласиться с оценкой массового человека как примитива, первобытного человека, внезапно объявившегося в мире и грозящего разрушением этому миру? И не об этом ли «массовом» человеке этот фильм?

Ф. Трюффо писал о Бунюэле: «По-моему, он считает, что люди глупы, но жизнь забавна. Бунюэль веселый пессимист, он отнюдь не изверившийся художник, но большой скептик. Заметьте, он никогда не снимает фильмов «за» что-то, но всегда «против» чего-то, и среди его персонажей нет никого, кто мог бы быть назван положительным героем». Можно ли согласиться с этой характеристикой?

Фильмы Л. Бунюэля: «Андалузский пес», «Назарин», «Веридиана», «Ангел-истребитель», «Дневник горничной», «Дневная красавица», «Млечный путь», «Призрак свободы», «Этот смутный объект желания» и др.

Литература Бунюэль о Бунюэле. М., 1989.

Занятие 28 Андрей Тарковский. «Страсти по Андрею»

Искусство и реальность: отображение или выражение? Идея произведения и образ. Как понять слова Рене Клера, который однажды сказал: «Кино - это то, что нельзя рассказать»? Авторский кинематограф. «Страсти по Андрею».

Правы ли были критики, осуждавшие фильм Тарковского как искажающий исторические

события? Может быть, автор снимал фильм, который целиком обращен к современности? Какие возможности открывает автор, композиционно выстраивая фильм из отдельных новелл? Какие особенности киноязыка объединяют все эти новеллы в единое произведение? В чем показ жизни ХУ века совпадает с вашими представлениями, а в чем расходится? Философ В Соловьев писал, что крещение Руси далеко не полностью покончило с язычеством. Есть ли этому подтверждение в фильме? Некоторые люди стремятся сегодня возродить языческое мировоззрение в пику христианскому. Что из этого может получиться? Что такое Троица с богословской точки зрения? В истории живописи нет споров о том, что автор иконы «Троица» - А. Рублев. Но можно ли сказать, что автор этого шедевра на самом деле - не один человек? На какие линии сценарного замысла работают сюжеты о полете с колокольни, о юном литейщике колоколов, о юродивой, о камнерезах, о «братском» поцелуе примирения, о молчании художника, о скоморохе? Каков социокультурный мир человека в эпоху средневековья? Чем определялся социальный статус индивида? Сравните эллинистическое и средневековое чувство жизни. Какую роль в этой жизни играла религия? Можно ли сказать, что эпицентр действия картин Тарковского - сознание человека, а главная коллизия - драма запечатленного времени?

Фильмы А Тарковского: «Иваново детство», «Сталкер», «Солярис», «Зеркало», «Ностальгия», «Жертвоприношение».

Литература

Мир и фильмы Андрея Тарковского. М., 1991.

Занятие 29. Андрон Михалков-Кончаловский. «История Аси Клячнной».

Критики писали о творчестве этого режиссера, что его фильмы не соединяются в единую цепь. Он не похож на режиссеров, которые всю жизнь снимают одну картину. Все его фильмы непохожи друг на друга, здесь художник следует за поэтом Рильке: «Свободен тот, кто может быть ежедневно новым, кто опровергает самого себя».

Аннинский: «Появление “Аси Клячиной” на этом пути - одна из загадок искусства. Это действительно чудо: великий фильм, созданный как бы на очередном формальном приеме. Тут двойное чудо и двойная загадка. Во-первых, картина сделана совершенно «бесформенно», «вне стиля», - но именно она, я убежден, достойна войти в историю мирового кино как шедевр, в котором форма и содержание находят друг друга. На стыке приемов родилось откровение, делающее «Асю Клячину» не только лучшей работой художника, но одним из ключевых пунктов в самопознании целого поколения, целой эпохи.

Душа покалеченная, как бы не знающая, что она покалеченная, - вот Ася Клячина. Ее характер и слит и не слит с народным фоном картины, с тем, как живет массовка, как пашут и косят хлеб колхозники, как пьют, подначивают друг друга, любят, бросают, прощают, плачут, пляшут, мучаются, ликуют. Люди, чья жизнь идет в картине «Ася Клячина», очень хорошо чувствуют скудность своей жизни. И ужасы ее тоже. Но в отличие от зрителей, втянутых в «авторское присутствие», они чувствуют и еще кое-что. Чувствуют глубинную несдвигаемость этой жизни, ее бытийную непреложность, то, что называется судьбой. Эта жизнь - реальна, при всей ее невероятности. Они приемлют ее как данность, как погоду, как рок. Нет другой. Чтобы была другая, выход один - бежать. В город, что ли? Но это «шукшинский сюжет». «Зыблется любовный треугольник. И деться некуда: это единственная реальность. Не на чем строить, некому верить, но достоинство, повисшее в воздухе, - все-таки достоинство, и там в пустоте, надо иметь отчаяние оставаться собой».

Фильмы А. Михалкова-Кончаловского: «Первый учитель», «Баллада о влюбленных», «Сибиряда», «Дворянское гнездо», «Танго и Кэш», «Ближний круг», «Влюбленные Марии», «Дуэт для солистки», «Про Курочку Рябу». «Белые ночи почтальона», «Рай».

Литература Зоркая Н. Не стоит село без праведницы // Искусство кино. 1989. №1.

Занятие 30. Сергей Параджанов. «Тени забытых предков».

Коцюбинский написал эту гуцульскую сказку тогда, когда по южным степям

застучал тупой, безликий паровоз, вестник массового буржуазного прогресса. Сверху - пастбище небесное, где пасутся звезды, внизу - пастбище земное, где пасутся овцы, а между ними, как малое пятнышко, - пастух. Он рождается здесь, умирает здесь, он неотделим от этих овец и гор. Он начинает жить естественно, как звереныш, не знает ни стыда, ни того, что такое любовь, он проживает так всю жизнь и умирает от старости, либо в драке. Он умирает безропотно, потому что смерть для него - нечто вроде мудрой природной необходимости. Самый бог, в которого он по традиции верит, похож на пастуха, он ходит босиком и навещает овец... А точнее: бог для него - солнце, освещающее всю его жизнь не ведающую ни начала, ни конца, ни трагедии, ни судьбы, ни личности.

Параджанов снимает гуцульскую легенду не сказочно и обобщенно. Он снимает ее как крупное, изнутри увиденное, раздирающее душу личное бытие данного, единственного человека. С остротой зрения, избобличающей неопита, Параджанов на длинных планах снимает этнографические сцены; крещение, молитвы, свадьбу, похороны Вы видите все это изнутри, ваше сознание затоплено тревожными криками трембит, жутковатым жужжанием дрымбы, странными голосами, всплывающими и исчезающими в этом нездешнем, почти магическом круговращении плоти, красок, объемов, лиц, пейзажей. Уникальна утварь, неповторим узор одежды, единственно и уникально само существование .

Параджанову это самое язычество досталось в первозданном и естественном виде, он действительно снял фильм совершенно языческий в своей внешней фактуре. Но вся система киновидения Параджанова пришла в причудливое столкновение с этим безличностным бытием, ибо сам взгляд Параджанова уже предполагал личностное бытие.

Другие фильмы С. Параджанова: «Цвет граната», «Легенда о Сурамской крепости», «Ашик—Кериб».

Литература

Соловьева И .Шитова В Накопление устойчивости (о фильме С Параджанова)//Искусство кино. 1989. №11.

Занятие 31 Василий Шукшин. «Калина красная».

Все особенности Шукшина коренятся в направлении, которое получило название «деревенская проза». Это точное определение часто подвергается узкому толкованию, что искажает исторические корни, эстетическую природу и философскую направленность всего направления, показавшего социальный и нравственный драматизм эпохи научной и технической революции. Шукшин «пересадила» в наше сознание человеческие характеры, которые раньше до него литературу не интересовали, а если они и встречались, то только были на втором плане

Черты несовместимые, которыми обычно наделяются разные, даже противоположные характеры, Шукшин придает одному человеку. Именно таков Егор Прокудин. Как неистребимо в этом бывшем уголовнике чувство справедливости и как в то же время он умеет приврать, каким жестоким и грубым заставляют его быть обстоятельства и с какой в то же время трогательной, почти донкихотской беззаветностью он преклоняется перед своей Любой. Клоуном он выглядит, когда в замшевой кепочке и с ревушим магнитофоном появляется на миру после тюрьмы, и сколько сострадания вызывает в нас, когда, узнав в старой одинокой женщине родную мать, бросается на землю и грызет ее в отчаянии. Казалось бы, все это несоединимо в одном человеке, однако Прокудин цельный, живой характер, в нем сходятся черты, подсмотренные в гуще народной жизни, бесконечно противоречивой в своем человеческом выражении. Так поворачивает своего героя перед нами Шукшин: то драма, то фарс, то лирическая исповедь, то действие прорывается к трагедии...

Шукшин создавал маленькие трагедии о том, что на первый взгляд смешно. Это не значит, что он комедии рядил в одежды трагедии, то есть в процессе рассказа производил как бы подмену жанра. У него комедийная ситуация оборачивается в трагедию самосильно, он показал, что между трагедией и комедией нет границы. Очевидной границы. В этих

превращениях тайна человеческого существования, на разгадывание ее Шукшин потратил жизнь

Его герои - всегда между прошлым и будущим. Между человеком и ситуацией как бы нарушено равновесие. Вот это неустойчивое противоречие создает прекрасную подвижность в произведениях Мастера, суть трагизма большинства его характеров. Трагикомедия - как плащ из двойной ткани: верх может оказаться низом, низ - верхом, Ситуации Шукшина могут иметь выход в обе

стороны - в прошлое и будущее. Его произведения - историко-культурные явления, они дают возможность понять, как сходятся в национальном характере прошлое и будущее..

Фильмы В.Шукшина: «Живет такой парень», «Ваш сын и брат», «Печки-лавочки».

Литература Шукшин В.М Слово о «малой родине». М. ,1989.

Занятие 32.Тенгиз Абуладзе. «Покаяние».

Идея, сюжет, фабула, внефабульные элементы сценария. Основные компоненты кинопроизведения: завязка, перипетии, кульминация, развязка. Финал как концепция произведения (хэппи энд, открытый, философский, дидактический финал). Драматический конфликт в развитии.

Некоторые люди считают, что не надо ворошить прошлое. Какой ответ на этот вопрос дает фильм «Покаяние»? Герой фильма Варлаам Аравидзе стремится построить рай на земле в пределах вверенного ему города. Что выступает средствами в достижении этой цели? Наука и прогресс, искусство и просвещение. Почему же «рай» не получается? Что за логика стоит за рассуждениями Варлаама: «истина там, где большинство», «морально то, что полезно для нашего дела»? Как революционная воля к переустройству мира переходит в маниакальную волю к осуществлению утопии? Что делает людей «объективными» врагами Варлаама? Что стоит за основополагающей метафорой фильма - живым мертвецом? Можно ли сказать, что Кетеван превращает Варлаама в изгоя, не относящегося ни к живым, ни к мертвым? Есть три вида неправильного поведения - ошибка, преступление, грех. Есть поэтому исправление ошибок, наказание и покаяние. Что такое покаяние? Что может произойти с настоящим, которое питается фиктивным прошлым? Произошло ли покаяние в фильме?

Фильмы Т.Абуладзе: «Мольба», « Древо желания».

Литература

Кардин В. Дорога, не ведущая к храму //Искусство кино.1987.№3.

Кваснецкая М. Тенгиз Абуладзе. Путь к «Покаянию». М., 2009.

Занятие 33. Марлен Хуциев. «Мне двадцать лет».

Послевоенное советское кино. «Шестидесятники» как социально-художественное явление. Переломный момент в истории советской культуры. «Оттепель». Эстетика М.Хуциева. Отображение изменений в способах чувствования людей. Поиск духовности в очищении идеалов революции, в опоре на опыт войны и победы. Романтический характер героев фильмов Хуциева. Освоение жизненного материала, очищенного от тяжелых догм сталинизма. Ожесточенное сопротивление идеологов застоя в восприятии фильма «Мне двадцать лет» . Фильмы, положенные на «полку».

Иллюзии, пробужденные «оттепелью», и их утрата. «Послесловие» -фильм о ценностях поколения, вышедшего из шестидесятых годов, прекрасный дуэт актеров А.Мягкова и Р.Плятта. Можно ли сказать, что нелепый старик открыл герою нечто такое, о чем тот и не подозревал? Почему через пелену дождя герой снова видит на балконе дома старика? Можно ли сказать, что у героя есть все основания признать полную катастрофичность собственной жизни? И есть ли какая-нибудь надежда? Что за люди его окружают, что за страна, в которой он живет, что он сам собой представляет ?

Фильмы М.Хуциева: «Весна на Заречной улице», «Два Федора», «Застава Ильича» («Мне

двадцать лет»), «Июльский дождь», «Был месяц май», «Бесконечность».
Литература Аннинский Л.А. Шестидесятники и мы. М, 1991.

Занятие 34. Ален Рене. «Хиросима, любовь моя».

Сюзен Зонтаг: «Различные фильмы А. Рене объединяет общий предмет исследования - поиски невыразимого прошлого».

Тема картины «Хиросима, любовь моя» - сопоставление двух несвязных и внезапно столкнувшихся прошлых. Сюжет этого фильма сводится к безуспешной попытке двух главных героев, японского архитектора и французской актрисы, извлечь из ада, пережитого каждым, ту эмоциональную общность и ту гармонию памяти, которая могла бы стать основой их взаимной привязанности в настоящем. Их захватывает чувство, они буквально изливают душу, обращаясь друг к другу. Но бессильны слить воедино «параллельное» течение своих

монологов, преодолеть тяготеющее над ними бремя вины и разобщенности.

Другой вариацией той же темы явился фильм «В прошлом году в Мариенбаде» Но в этом фильме господствует подчеркнуто условная статичная среда, резко контрастирующая как с вызывающей вульгарностью новоотстроенной Хиросимы, так и с безошибочно запечатленной обстановкой провинциального Невера. В фабуле «Мариенбада» мотив обретенного времени воплощается в замкнутом, живописном, пустынном пространстве через посредство абстрактных персонажей, которым чужда сколько-нибудь устойчивая и стабильная сознательная жизнь, память или прошлое. «Мариенбад»- не что иное, как формальное опровержение замысла «Хиросимы», сопровождаемое нотками отчетливой пародии по отношению к его собственной теме. Если центральная мысль «Хиросимы» - неизбывная тяжесть запавшего в память прошлого, то главной мыслью «Мариенбада» оказывается открытость, абстрактность памяти. Печать прошлого, детерминирующего настоящее, сведена здесь к шифру, балету или - как в доминирующем образе фильма - игре, исход которой всецело определяется первым ходом (при условии, что игрок, на чью долю выпадает этот ход, знает, что делает).

По логике как «Хиросимы», так и «Мариенбада» прошлое - фантазия, рождаемая настоящим. Отрешаясь от идеологической окрашенности, характеризующей первый полнометражный фильм Рене, «Мариенбад» развивает мотив раздумья о природе памяти, исподволь присутствующий в «Хиросиме»

Фильмы А Рене: «Ван Гог», «Герника», «Ночь и туман», «В прошлом году в Мариенбаде», «Мюрюэль или Время возвращения», «Война окончена», «Люблю тебя, люблю», «Ставиский», «Мой американский дядюшка», «Мелодрама».

Литература

Соловьева И., Шитова В. Четырнадцать сеансов М., 1981. Ален Рене Сборник М, 1982

Занятие 35 .Франсуа Трюффо. « 400 ударов».

«Новая волна» и задачи французского киноискусства начала 60-х годов Обновление проблематики искусства экрана, приближение его к жизни и к самым высоким традициям культуры. «Проза жизни», обыденность, повседневность, неординарные чувства ординарного человека.

Ф.Трюффо писал, что есть два вида кино: первый запечатлевает на пленку природу человеческих поступков, второй фиксирует идею или мысли, имеющие неочевидный смысл. Для первых кинематограф - это зрелище, для вторых - язык. Первые с невинной непосредственностью фиксируют или воссоздают прибытие поездов или завтраки ребенка, вторые более сосредоточены, интеллектуальны и снимают нравственные конфликты между персонажами, которые, как правило, не смотрят друг другу в глаза.

Говоря о национальном характере кинематографа, Ф.Трюффо отмечал, что французы лишены эпического дара. В этом их отличие от американцев. Французский художник склонен к скепсису, к сомнению, поэтому его творчество нюансировано, ему чуждо упование

и чрезмерность чувств. Во французском кино не может быть «героя», Геройство и престиж - темы сугубо голливудские.

Творчество французских режиссеров полемично по своей природе, зачастую оно с большей или меньшей силой подвергает сомнению существующий строй, его работа основана на критике и наблюдении.

В какой степени эти характеристики отразились в работах самого Ф.Трюффо, к какому виду кино относятся его работы? Режиссер не раз говорил, что снимает не для киноманов, а для обыкновенного человека, который вовсе не обязан знать имя автора фильма. Что делает работы Трюффо узнаваемыми?

Другие фильмы Ф.Трюффо: «Стреляйте в пианиста», «Жюль и Джим», «Дикий ребенок», «Две англичанки и «Континент», «451* по Фаренгейту», «Американская ночь», «Карманные деньги», «Соседка», «Последнее метро», «Веселенькое воскресенье».

Литература

Трюффо о Трюффо. Сборник. М., 1987.

Занятие 36. Ингмар Бергман. «Фанни и Александр».

Философско-этические основы творчества шведского режиссера. Тотальное отчуждение - почему оно возможно в мире материального благополучия? Про Бергмана писали, что он - глубокий критик буржуазного общества, ниспровергатель конформистской морали. Но про него говорят и то, что он - эгоцентрик, холодный аналитик человеческих пороков. Кто прав? Неприятие художником «массовой культуры», с ее культом «одномерного человека». Причины, мешающие человеку быть человеком - диктат буржуазного общества, власть денег, социальное неравенство. Пессимизм художника во взгляде на будущее. Бергман считает, что западный мир движется к закату. «Наши политические системы скомпрометированы и ими больше невозможно пользоваться. Наши социальные отношения - и извне и изнутри - потерпели полный крах. Трагедия заключается в том, что мы не можем и не хотим менять направление. Мир насекомых уже стоит у самых наших дверей и в один прекрасный день ворвется в наше крайне индивидуалистическое существование».

Религиозная позиция художника. Бог и существование зла в мире несовместимы. Проблематичность рая и реальность ада на земле. Можно ли сказать, что центральная тема Бергмана - проблема пассивного добра и активного зла? Зло непостижимо и неизбежно, считает Бергман. Возможно ли спасение за пределами жизни человека? Где заключено святое? Можно ли сказать, что антипод тотальному одиночеству, страху, унижению, чувству вины Бергман видел в религии любви?

Другие фильмы И. Бергмана: «Вечер шутов», «Седьмая печать», «Земляничная поляна», «Источник», «Молчание», «Персона», «Стыд», «Осенняя соната» «Сцены из семейной жизни», «Из жизни марионеток» и др.

Литература Бергман о Бергмане: Ингмар Бергман о театре и кино. М., 1986.

Занятие 37. Милош Форман. «Амадей».

Критик Аннинский: «От Пушкина идет уверенность - мир гения убьет. Отравит, изведет, сожрет завистью». Что говорит М. Форман?

Форман, наследник мировой, вековой тираноборческой традиции европейского искусства, до некоторой степени находится в ее власти. В «Амадее» наивный вундеркинд вторгается в чертоги, где парики и камзолы. Мальчишка все делает «не так», но Форман показывает и другое - юному гению дают дышать и творить.

Почему же все-таки Моцарт несчастен? М.Форман ищет пути спасения гениальности в этом мире. Он не изобличает «бездарность Сальери», он считает, что гений гибнет не оттого, что ему кто-то позавидовал, а от общего хода вещей, от трагизма, заложенного в самом бытии. Форман по-моцартиански не верит в злобу людей, он не верит в фатальность этой злобы. Он не делит людей на козлиц и агнцев.

Моцарт - дитя, в которое ударила «молния гениальности», дух дышит, где хочет, кого «бог поцелует», тот и светится. Моцарт у Формана не от «злых людей» страдает - он злых людей в упор не видит. Он, например, слушает вопль разъяренной тещи, а слышит колоратурную арию, он идет сквозь жизнь, как сомнамбула, слыша только свое: музыку. Это дар и проклятие. Моцарт записывает музыку набело, без помарок, как диктант. Он измучен, издерган, выеден дотла своим даром, он тает на глазах, потому что жизни нет для него, а только эта музыка, изливающаяся на мир через его пальцы.

Завидует ли этому Сальери? У Сальери могут быть вопросы к Богу, но не к Моцарту? Это его крест или дар? Возможен ли Моцарт без Сальери?

Фильмы М.Формана: «Отрыв», «Полет над гнездом кукушки», «Волосы», «Рэгтайм» и др.
Литература

Аннинский Л. Дух летящий и дух мостящий //Искусство кино 1988№8.

Занятие 38. Боб Фосс. «Кабаре».

Возможно ли рассказать о переходе от одной исторической эпохи к другой (от Веймарской республики к нацизму) средствами мюзикла? Псевдонатурализм поющих косцов на уборке сена и объективная беспристрастность повествования Б.Фосса. Показ упадочного периода истории осуществляется художником с определенной дистанции. Фильм не эксплуатирует декадентскую культуру, а скорее, воздает ей должное. Критик Паулин Кейл: «Этот фильм невозможно упрекнуть в цинизме, наоборот, у него ясный взгляд, он никому не подмигивает. Он действительно берет сомнительный материал, но доводит этот цинизм до крайней степени гнусности, которая проявляется в насмешках церемониймейстера над всем человеческим, в том числе и над собой.

У декаданса есть чувственная энергия. Когда людей заботит только то, как уцелеть и при этом приятно провести время, в их веселости звучат нотки усталости и отчаяния, но в том, каким образом они ищут удовольствий, присутствует нечто и гадкое и чарующее одновременно. Весь мир как бы эротизируется.

В прокуренном зале кабаре маленький конферансье одновременно и распорядитель и марионетка. Профессионализм, с которым он незаметно овладевает аудиторией и на экране и в кинотеатре, его зловещая проворность заставляют нас отпрянуть назад, к реальной действительности,

Картина выходит далеко за пределы злободневной сатиры. В деревенской пивной на открытом воздухе белокурый мальчик запекает с приятной непринужденностью, свойственной ирландским тенорам. Подросток воплощает собой идеал наших фильмов - у него самые белые и ровные зубы на свете. Но по мере того как нацистская песня; «Завтра принадлежит мне» подхватывается окружающими, его лучезарный энтузиазм меняется на наших глазах. Такой монтажный прием, может быть, прост, но обладает непростым содержанием».

Другие фильмы Б.Фосса: «Весь этот джаз», «Ленни».

Литература

На экране Америка. Сборник переводов. М., 1978.

Занятие 39. Этторе Скола. «Бал».

Развитие идей неореализма. Синтетическое рассмотрение истории и роли в ней человека. Музыкально-пластическая образность «Бала»

Фильм представляет 50-летнюю историю Франции и ее народа через серию эпизодов - танцевальных вечеров, участники которых вступают в отношения друг с другом, свободно участвуя в ситуациях, меняющихся на экране и отражающих момент жизни человека и страны. И каждый имеет свое лицо, характер, свой «тип», мимику, жест, пластику движений, свойственных только ему, его человеческой природе, а потому неповторимых. Танец позволяет человеку быть раскованным, раскрыть себя, приблизиться к другому

человеку. Постепенно создается поэтический образ, концентрирующий в себе духовное богатство и историю народа, сложенную из истории каждого участника этих сцен. Персонажей каждой из сцен играют одни и те же исполнители, они действуют в определенном пространстве, как бы вбирая всякий раз признаки эпохи и времени. Они становятся своеобразными архетипами эпохи и времени и одновременно остаются живыми: по-разному освещенные историческими событиями они проходят на экране, меняясь вместе со временем и творя историю своей страны

Многое изменилось с тех давних пор, когда эти люди впервые пришли в танцевальный зал, где были счастливы.

Можно ли сказать, что сближения и расставания людей в фильме Э.Сколы отображают изменения в человеческой общности, которые произошли уже в нашем веке? Каков смысл того, что герои покидают зал по одиночке?

Фильмы Э Сколы: «Нехорошие, грязные, злые», «Необычайный день», «Терраса», «Новый мир».

Литература

Нагибин Ю После «Бала» // Сов экран 1985 №15

Занятие 40 Кшиштов Кеслёвский. «Декалог»(1 - 10)

Десять заповедей, их религиозный, этический, философский смысл. «Декалог»-десять фильмов на современные темы.

Критики писали, что «когда массовое увлечение религией и мода на церковь, больше похожи на богохульство, отрезвляют только поиски Бога в себе. И именно к этому взывает каждый фильм «Декалога». Фильмы Кеслёвского не заражены назидательностью, режиссер не стремится обозначить словами свои идеи: его «формулы» художественны, и потому их формулирует сам зритель. Важно, что напоминание заповедей возникает в душе у зрителя как его собственная мысль, рожденная из переживания. Страдание всегда слышит кто-то, и потому ни одна страдающая душа не оставлена без сострадания.

Кеслёвского некоторые считают чуть ли не религиозным философом, хотя он любит повторять, что «давно не был в костеле». Его вера в жизнь и в человека объединяет разные религии, приобщает нас к пониманию высшего смысла существования.

Один из лидеров современного европейского кинематографа, Кшиштов Кеслёвский не только для поляков, но и для нас явил пример мощного духовного противостояния. Нравственный мир его фильмов тем более убедителен, что чистота и изящество его кинематографического стиля безупречны. Он не громоздит символы и метафоры, не настаивает на сугубой поэтичности каждого кадра, но знает сам и умеет приоткрыть зрителю свет души человека».

Можно ли сказать, что фильмы цикла «Декалог» вовсе не обязательно понимать на фоне библейской тематики? Приведем Заповеди, как они изложены в Библии для детей: «И оказал Бог: Я -Господь, Бог твой.

1. Да не будет у тебя других богов, кроме Меня.
- 2 Не сотвори себе кумира (идола)
- 3 Почитай имя Божие
4. Помни день субботний и святи его
- 5 Почитай отца твоего и мать твою, чтобы тебе было хорошо и чтобы ты долго жил на земле.
- 6 Не убивай
- 7 Не прелюбодействуй.
8. Не кради.
9. Не произноси ложного свидетельства на ближнего
10. Не желай ничего, что принадлежит ближнему твоему.

Другие фильмы К.Кеслёвского «Кинолюбитель», «Случай», «Вторая жизнь Вероники», «Три цвета. Красный» "Три цвета. Синий" "Три цвета.

Белый” и др.

Литература

Песевич К, Кесльёвский К Декалог Сценарии десяти фильмов// Искусство кино. 1993 №№3-12

Кесльёвский Кшиштов . О себе. М., 2010.

Занятие 41.

Никита Михалков. «Неоконченная пьеса для механического пианино».

Михалков как художник живет не столько в социальной реальности, сколько в культурной. Он не чувствителен к реалиям своего времени как к материалу для искусства. Для него реальность даже на первоэлемент, а сырье, руда, требующая обработки и обогащения. Зато он чувствует то, что не дано бытописателям: конец эпохи. Через него брезжит иное время, иное мироощущение, очертания иной культуры, свободной от мертвечины стереотипов.

Уже первым фильмом Н. Михалков «расколдовал» наше кино и снял с него эпитимью служения классовой морали под маской верности революционным идеалам. Это был разрыв с шаблонами мышления, с официозом, выхолостившим живые когда-то художественные формы.

В России художник всегда был больше чем художник. Среди них мы не найдем никого без боления и страдания. Сказано: мы не врачи, мы боль. И 70-е годы показывают; национальный тип художника - страдателя жив и, как в пушкинские времена, задыхается в разряженном воздухе эпохи. Шукшин, Шпаликов, Высоцкий, Тарковский, Параджанов. А сколько гонимых! Какая боль в искусстве Михалкова? Не получается ли так, что если Михалков-актер и захочет изобразить страдание, то его непременно высмеет Михалков-режиссер?

Картинам Михалкова присуща исключительная изобразительность - импрессионистическая цветовая гамма и световоздушная среда, словно прикасающаяся к тайне жизни.

В своем творчестве художник руководствуется формулой Феллини: «Я хочу говорить правду, которую не знаю, но которую я ищу».

Другие фильмы Н. Михалкова «Свой среди чужих, чужой среди своих», «Раба любви», «Родня», «Несколько дней из жизни Обломова», «Пять вечеров», «Без свидетелей», «Урга, территория любви», «Утомленные солнцем» .

Литература

Свободин А. Вольный Чехов //Искусство кино 1С'77 №10.

Михалков Никита Территория моей любви Биографии и мемуары М., 2015

Занятие 42 Стенли Кубрик. «Механический апельсин».

Эстетика С. Кубрика и американское кино. Глобальные проблемы современности. Идея прогресса и ее кризис. Понятия людей об идеальном обществе» Утопии и утопическое сознание. Антиутопия.

Когда мы говорим о власти, то где она обитает? Только ли в институтах государства или же она обитает везде - в детском саду, школе, больнице, летнем лагере, казарме, семье, тюрьме и т.д.? В чем экранизация фильма отличается от повести Берджесса? Можно ли сказать, что власть вырастает из природной человеческой агрессивности? Можно ли сказать, что страшна не агрессивность, а ее «несублимированный характер»? Что такое «сублимация» агрессивности и сексуальности! Если у человека «ампутировать» агрессивность, то мы получим ангела или эмоционального калеку?

Что объединяет фильм С. Кубрика с другими знаменитыми антиутопиями XX века; «1984» Д. Оруэла, « О дивный, новый мир» О.Хаксли, «Мы» Е. Замятина, «Чевенгур» А. Платонова? Можно ли сказать, что основная идея фильма может быть выражена через контраст первой и второй части; насилие пронизывает и пропитывает всю атмосферу общества и это никак не

связано с уровнем его экономического развития?

Фильм С Кубрика вызвал резкую полемику в прессе, где самым главным было обвинение автора в переоценке насилия и агрессивности в природе человека. Сам режиссер давал немало поводов для таких обвинений: «Я думаю,- писал он,- что попытка Руссо переложить первородный грех человека на плечи общества ввела в заблуждение многих социологов. Натура человека, бесспорно, не является натурой благородного зверя. Человек рождается со многими слабостями и общество зачастую делает его еще хуже... В своем сознании каждый из нас убийца и насильник». Не хочется как-то принимать эти его слова на свой счет.

Мнения критиков резко разделились. Одни подчеркивали, что «кино постепенно приучает нас воспринимать насилие как нечто, способное доставить чувственное удовольствие. Когда-то режиссеры заявляли, что они стремятся показать нам истинную природу жестокости, показать, насколько она отвратительна, для того чтобы ужасы насилия вселяли в нас негодование. Не нужно особого ума, чтобы заметить, что в действительности они добиваются обратного: в нас вырабатывается иммунитет к насилию. Все люди безжалостны, - утверждают авторы фильмов, - а потому герои должны быть такими же беспощадными, как и злодеи, иначе они будут выглядеть круглыми идиотами»(Паулин Кейл).

Другие критики возражают: «Фильмы С Кубрика - это фантастический реализм. Перед нами нарисована блестяще хладнокровная картина недалекого будущего, когда западный мир превратится в ультрасовременные трущобы, где с наиновойшей техникой соседствует страшнейшее убожество. «Механический апельсин» - одиссея человеческой личности, раскрытой до глубины подсознания. Приключения Алекса - это отчасти приключения первобытного в человеке. Герои Кубрика воплощают все наши неуправляемые инстинкты. Когда в тюрьме его лишают индивидуальности, а затем в Центре перевоспитания и способности фантазировать, Алекс перестает быть человеком в подлинном смысле этого слова»(Пол Циммерман)

Так кто же виновник насилия, творимого человеком? Импульсы агрессивности, присущие нашей природе? Общественные системы, поощряющие индивидуализм? Искусство, в частности, кинематограф, это насилие отражающий?

Фильмы С.Кубрика: «Лолита», «Барри Линдон», «2001 год, космическая одиссея», «Сияние».
Литература На экране Америка. Сборник переводов. М., 1978.

Занятие 43. Вадим Абдрашитов. «Плюмбум или опасная игра».

Психологическая драма и социологическое видение реальности. Кинематограф социальных пророчеств. Сценарная основа фильма.

Говоря о жизненности своего героя режиссер стмечал, «что этот мальчик, с одной стороны, такой же, как и тысячи других подростков, с другой - он, конечно, чрезвычайно своеобразен. Его породили, например, дуализм нашей жизни, существование фасадности и ее задворок. Ничего столь не действует на юного человека, на молодежь, сколь двоемыслие и двоедушие. Телевизионная благополучная парадность экстерьерных будней семьи и школы - и их действительное неблагополучие. Правильные слова, произносимые вслух взрослыми, и внутреннее равнодушие, бездушность, бездуховность. Такие ножницы страшны для подрастающего поколения. Наличие этих ножниц и создает многие проблемы воспитания. Многие люди остро чувствуют двойничество, не верят фасаду и, будучи экстремистски настроены (возраст), готовы отрицать любое его устройство, иной раз утверждают задворки как единственный способ бытия. Отсюда асоциальность, социальная пассивность молодежи, на которую мы часто сетуем... Гиперсоциальность нашего Плюмбума - оборотная сторона социальной пассивности юных.

Фильм «Плюмбум, или опасная игра» - это констатация, что существует тенденция, которая, не дай бог, реализуется. Такой ковкий, пластичный металл, как свинец, может быть отлит в пулю, в кастет. В опытных руках это было бы ужасно. Мао Цзедун, например, обратив социальную пассивность молодежи в гиперсоциальность хунвейбинов, вверг Китай в эпохальную трагедию.

Конкретно такого мальчика не существует. Созданный нами образ - спрессованная тенденция об опасности такого характера как порождения времени... Важно было показать эту семью, такую интеллигентно-демократическую, пронизанную показным бодречеством, единством и спортивностью, при полной внутренней неконтактности. Если так они все и все вместе - и вместе поют, и вместе на каток, и по вечерам, и телевизор, а после мальчик составляет протокол на папу, то я понимаю, что никакие совместные досуги ничего не дают».

Другие фильмы В.Абдрашитова: «Остановился поезд», «Охота на лис», «Парад планет», «Слуга», «Армавир», «Пьеса для пассажира», «Время танцора»
Литература Аннинский Л. Мягкость свинца //Искусство кино. 1987.№3.

Занятие 44 Алексей Герман. «Мой друг Иван Лапшин»

Иван Лапшин - начальник опергруппы. Профессия сама собой просится в детектив. Но фильм не детектив, все детективные связки между эпизодами обрублены, зрительское внимание нигде не держится на загадке: распознает Лапшин преступника или не распознает, поймает или не поймает? Не в том дело. Автору, а вслед за ним и зрителю, важно узнать другое: что за человек был Лапшин, какими были его друзья, время, в которое они жили.

Первое, что бросается в глаза, а кому-то даже мешает видеть все остальное: время было трудным, холодным, не сытным и не богатым, время было жестоким. Оно ужасает своей будничностью. Только сказав о времени так честно, жестко, мужественно, Герман может прибавить к тому и нечто гораздо большее: каким светлым было то время, как прекрасны были люди, в нем жившие! Не будь в картине

этой будничности, скрупулезной дотошности в тысяче прозаических, как бы совершенно не относящихся к делу частных, фильм, можно не сомневаться, показался бы прекраснотушной, ностальгической иллюзией о давно прошедшем, а точнее, о никогда не существовавшем времени. Нет, ощущение от «Лапшина иное: поверив в правду с такой густотой и гиперреалистической выпуклостью воспроизведенной жизни, не можешь не поверить и характерам, и взаимоотношениям людей, в ней существующих. Режиссура Германа соединяет ювелирную точность в любой самой малейшей детали (натура, интерьеры, костюмы, реквизит, подбор лиц, манера поведения, проявления чувств - во всем безупречность правды) с ощущением свободы и легкости: ни в чем нет нарочитости, указующего перста, навязывания заранее заданного

Герман далек от идеализации времени. Как ни возвышенно, как ни одухотворено верой оно, у него, как у любого времени, своя ограниченность, свои иллюзии. Как ни возвышены идеи, реальность и проще и сложнее И все-таки как прекрасны иллюзии! Без них остановилась бы история. При всей любви и ностальгической нежности Германа к своим героям, он не наводит на них глянец человеческой безупречности И там, где отношение к ним требует неоднозначности, он ее не страшится.

Фильмы А Германа: «Двадцать дней без войны», «Проверка на дорогах», «Хрусталева, машину!». «Трудно быть богом».

Литература

Липков АИ. Герман, сын Германа. М, 1988.

Занятие 45. Отар Иоселиани. «Фавориты луны»

Словесное и несловесное в искусстве Роль жеста в фильмах О Иоселиани, связь с немым кино.

Пролог и его роль. Глина и целостный микрокосмос культуры как модель к упорядоченной вселенной. Единство гритчевости и документализма. Главный герой фильма - время; как оно есть, как оно течет, что время делает с людьми и что делают со временем, В центре внимания - объективное время, его многоликость Культура как главное действующее лицо времени, приключения культуры - фарфор ХУ111 века, живопись XIX века - с чем они встретились в XX веке?

Что остается в мире, где вечные ценности разрушены, а вечные истины превратились в беспомощные побрякушки? Остаются «фавориты луны», те, кто вне закона? В мире распались традиционные связи; мужей и жен, родителей и детей, соседей и друзей. Разорванный жизненный уклад спрессован до абсурда. Мир людей - это мир, где они обречены на изолированность друг от друга, хотя и повязаны тайными узами судьбы и луны. Иоселиани говорит о горьких вещах, но ни сентиментальности, ни осуждения нет в его голосе. В его голосе есть иронический скепсис, есть мудрость наблюдателя. Нет безысходности, отчаяния Жизнь берется в карнавальном измерении.

Иоселиани писал, что при помощи моделирования человек изучает мир. Создав модель, мы сначала идентифицируем ее с теми или иными подлинными явлениями, а затем уже и в области реально происходящих феноменов можем действовать в соответствии с этой моделью. Это происходит и в науке и в искусстве, каждый художник является автором какой-либо гипотезы о мире. Модель сама по себе всегда в чем-то груба, схематична, несовершенна. Сама по себе лишена духа. Все великие художники писали о том, что их рукой как будто кто-то водит. И вот эти внеличностные откровения художника всегда сильнее, чем те, которые обусловлены только его собственным мировоззрением. Модель художественного произведения поддается логическому анализу. И главный критерий ее оценки - соотношение того, что создано автором, с реально существующим в жизни. Однако, у каждого свое представление о мире и, следовательно, своя точка зрения на искусство.

Другие фильмы О.Иоселиани: «Листопад», «Жил певчий дрозд», «Пастораль», «Полет бабочки», «И настал день».

Литература

Митта А. Зрелость новизны (о фильме «Листопад») // Искусство кино 1968. №3.

Брашинский М. Мудрый взгляд постороннего // Искусство кино. 1987. №6.

Занятие 46, Сергей Соловьев. «Дом под звездным небом»

Трилогия С. Соловьева. Критики отмечали, что в этом фильме режиссер совершает простейший акт драматургического творения: выталкивает своего сверхблагополучного героя в повседневный, будничныи, самый что ни есть наш мир абсурда, который кажется антимиром лишь самому герою, но не нам, простым зрителям, привычно ориентирующимся на родной абсурдистской местности. Но герою не дано этого понять.

До конца своих дней Башкирцев не осознает в полной мере, где именно он жил и живет, мыслит и благоденствует. Ибо даже, когда вокруг него завьются банальные демоны советского зла, он отреагирует на первую же фантазмагорию на уровне своего социального подсознания - обратится к власти имущим, к тем, кто дирижирует нашим антимиром под черными звездами нашего неба. И даже то, что произошло на юбилее героя, даже эта чудовищно неправдоподобная история с иллюзионистом-черносотенцем из «Памяти» не в состоянии пробить хотя бы малую брешь в сознании ученого. Три последних фильма режиссера связывает обыденность отечественной фантазмагии, будничность абсурда, натуральность любого бреда, любых превращений. И при этом без какой-либо конкретной пользы, без цели, без логических и даже идеологических обоснований. Реальность под нашими звездами не противостоит какому-нибудь своему антимиру - она сама есть этот антимир. И поэтому чудеса здесь будничны и невероятны одновременно. И не понять, в каком из миров происходит действие, вернее, в каком из них это игра, а в каком - реальность. Фильмы С.Соловьева : «Сто дней после детства», «Спасатель», «Наследница по прямой», «Чужая белая и рябой», «Асса», «Черная роза-эмблема печали, красная роза-эмблема любви».

Литература

Стишова Е., Черненко М. Заметки о фильме «Дом под звездным небом» // Искусство кино. 1991. №12.

Занятие 47 . Юрий Норнштейн. «Сказка сказок».

С.Фрейлих: «Игровое и документальное кино так или иначе преобразуют физическую реальность, мультипликация состоит в ликвидации физической реальности. Живая материя имеет свою внутреннюю конструкцию, невидимую для глаза, чтобы ее различить, надо предмет «раздеть», в таком случае предмет доводится до пиктографического знака. Пиктограмма есть тайна предмета, его внутренняя форма, его душа. Не случайно мультипликация называется еще и анимацией. Анимация - значит одушевление. В мультипликации в равной мере одушевляются человек и лист дерева. В тяготении к сюрреализму раскрывается смысл мультипликации, сама ее природа. У Ю. Норнштейна не только человек и животное являются живыми существами, туман у него тоже живое существо. В картине «Ежик в тумане» ежик и туман - одна материя. Ежик - тип, туман - обстоятельства. Образ не вписывается в фон, он взаимодействует на равных. В таком взаимодействии среды и персонажа обнаруживаются философский и чисто эстетический принципы, связанные между собой в творчестве Норнштейна. В философском плане его картины тяготеют к антропологической трактовке связи природы и человека.

Авангард, предотвращая гибель искусства, сами формы распада претворил в формы искусства, в стиль. Конечно, не случайно интерес к искусству начала века обострился именно сегодня, когда мы оказались в аналогичной исторической ситуации. Мы видим, как искусство тяготеет к постмодернизму, и ни в чем это так не заметно, как в мультипликации. Ю. Норнштейн берет от сказки не сказ, а притчу, и тут-то выясняется, что нужно освободиться от занимательности, как от экзотики. Игра - как способ доказательства идеи - противопоставлена искусству мультипликации. Норнштейн не попадает на крючок игровой логики. Мультипликация - искусство антиигровое и антидокументальное. Его интересует предмет не в своем подобии, а в своей сущности. Мультипликация - это современная живопись, выскочившая за пределы пространства и существующая одновременно во времени. В мультипликации как бы смоделирован процесс современного мышления, в котором важное место занимает бессознательное. Мультипликация сегодня своеобразный полигон других видов кино».

Фильмы Ю Норнштейна

«Лиса и заяц», «Ежик в тумане», «Шинель».

Литература

Фрейлих СИ. Теория кино. От Эйзенштейна до Тарковского. М.,1992. Норнштейн Ю. Движение //Искусство кино. 1989.№ 4.

Занятие 48. Питер Гринуэй. « Брюхо архитектора»

ГС.Кнабе: « Постмодернистское мироощущение в творчестве Гринауэя, в его жизненном поведении и в его личности на редкость органично. Он все время погружен в атмосферу традиционной европейской культуры. В его фильмы она входит прежде всего в своих пластических образах. Почти каждый фильм Гринауэя ориентирован на образный мир того или иного из старых мастеров, «Контракт рисовальщика» и сюжетно и пластически живет в материале английской живописи ХУП и ХУ111 вв , «Зед и два ноля» ориентирован на Вермеера, «Повар, вор, его жена и ее любовник» - на Хальса, «Брюхо архитектора» - на Рафаэля и Бронзино. Эпоха, особенно его привлекающая, - ХУП век, век торжества придворной аристократии, ее хищничества и лицемерия. «Контракт рисовальщика», «Книги Просперо», «Дитя Макона» прямо относятся к этой эпохе.

В полном соответствии с постмодернистской парадигмой любовь режиссера к европейской культурной традиции есть любовь-ненависть. Ее мир - это мир красоты и пышности и в то же время - мир алчности, садизма и разнузданного секса. Носитель начала, кажущегося противоположным, - начала искусства и художественного творчества - собирает поначалу дань уважения, восхищения его искусством, дань, отдаваемую культуре как ценности, но в конечном счете оказывается низведенным на положение слуги, обманутым и растоптанным обществом , живущим постоянной изменой своему облику, постоянным саморазоблачением,

Режиссер принадлежит этой культуре, постоянно купается в ее атмосфере и играет с ней - непочтительно, часто гаерски...».

«В истории искусства живот занимает особое место. Пластика человеческого тела есть эстетическая форма и инобытие человеческого духа, соединительное звено между экзистенциальной

единственностью данного индивида и целостным, единым, внешним по отношению к нему материальным миром природы. Поэтому для греков гимнастика и пляска были формами включения человека в мировые ритмы..., поэтому поэты и художники всегда воспевали части человеческого тела, в которых эта связь и пластическое совершенство выступали особенно ярко - Дианы грудь, ланита Флоры, глаза, словно неба осеннего свод, пальцы Форнарины ., Живот не входит в этот бесконечный образный ряд - разве что в библейской Песни Песней, у Санчо Пансы да у рубенсовского Силена - считанное число раз за всю историю европейского искусства. Метафорический и

знаковый смысл живота - еда, поглощение пищи и переваривание ее, съеденное усваивается, входит в плоть и кровь. Это слишком натуралистическая, грубо плотская сфера, плохо ассоциирующаяся с поэзией и пластикой, с духом человека и строем мира - только как чрево, вместилище субстанций...Исходный смысл образа живота в фильме Гринуэя - именно этот».

«Так про что же все-таки постмодерн? Про то, утверждают люди его пережившие и принявшие, что «Я» и «Мы» полярно разошлись, и попытки обнаружить и утвердить их противоречивую, но неизбывную связь - в самом существовании культуры, прежде всего - лицемерны, надуманно глубокомысленны, а главное бессмысленны и бесполезны. Нечестно, дают они понять, со старомодно серьезным видом пытаться восстановить то, что восстановить нельзя и продолжать оплакивать дорогую память трупа. Реальны и честны лишь всеобщая относительность, всеобщая ирония, отказ от доказуемой истины, от ответственности перед ней... отказ от культуры и ее будущего. Но в постмодерне заложена и иная альтернатива. Она состоит в том, что «Я» и «Мы» по-прежнему неразрывны по своей природе и, хочешь не хочешь, исходить приходится из их взаимоопосредованности. Тогда открытие, пришедшее в конце XX века, состоит не в их абсолютном разрыве, а в обнаружении трагического характера их связи. В конце XX века все виды связи, общности действительно оказались настолько скомпрометированными, что человек стал чувствовать себя им неадекватным, внеположенным, покинутым. В ретроспекции культуры возник образ индивида, который, себя в ней реализуя, должен был в ней себя и уничтожить. Постмодерн выступает критикой исторической действительности, какой она нам дана, но заключает в себе перспективу и иной соотносимое™ «Я» и «Мы», он несет признание исчерпанности моей культуры, но не самой культуры.»

Фильмы П.Гринуэя. «Путешествие по Эйч», «Контракт рисовальщика», «Зед и два ноля», «Повар, Вор, его Жена и ее Любовник», «Дитя Макона», «Данте», «Книги Просперо», «Записи у изголовья» и др.

Литература

Гринуэй П. Правила игры// Искусство кино. 1994. №2 Кнабе Г.С. Проблема постмодерна и фильм П Гринауэя «Брюхо архитектора»// Вопросы философии 1997.№5.

Занятие 49. Андрей Звягинцев «Возвращение»

Начиная с первых кадров, «Возвращение» сразу же приковывает внимание к экрану: завораживающие подводные съемки, интересные ракурсы, необычный сумеречно-осенний, холодный цвет воды, словом, всё выгодно выделяет этот фильм из целого ряда наших современных картин, не только отечественных, но и всего современного кинематографа. «Возвращение» — фильм-притча, которая не имеет четкой привязанности к конкретному месту. Также получается и со временем: эта история могла произойти не только в наши дни, но и в 50-тые, и в 40-вые, не утратив при этом ни капли своей актуальности. Да, кстати, с начала фильма и не поймешь, о каком именно времени идет речь.

История довольно проста. Мать одна воспитывала сыновей, Андрея 15-ти лет и Ивана 13-ти лет. Через 12 лет ни с того, ни с сего появляется их отец, которого дети не помнят. Складывается впечатление, что у отца криминальное прошлое и, возможно, он вышел из мест, «не столь отдаленных». Между собой братья вспоминают об отце-летчике — дежурной сказке для детей, растущих без отца, и мы понимаем, что на самом деле неизвестно кто этот новоявленный отец — настоящий, или просто очередной кандидат на эту роль. По крайней мере, так сказала их мать, а маме надо верить. И дети поверили. Или почти поверили. Он берёт сыновей на трёхдневную рыбалку. В дороге выясняется, что у него какие-то неотложные дела. Поразмыслив, он оставляет детей при себе на уже недельное путешествие. Всю дорогу отец пытается воспитывать мальчиков по-мужски. Это «воспитание» достигает своего апогея на острове. «Скажи, зачем ты приехал? Зачем? Зачем взял нас с собой? Мы тебе не нужны, нам было хорошо без тебя, с мамой, с бабушкой, зачем ты приехал? Зачем ты взял нас с собой!? Зачем мы тебе нужны, отвечай, ну!?» Вообще, в фильме много недосказанностей. Если образ отца еще можно оставить не до конца прорисованным, то вот остальные драматургические недоработки, как, например, с таинственной коробкой, которую он доставал, и о которой более не упоминалось — так и не ясно: то ли это наворованное добро, то ли что-то еще. Вот подобные мелочи, и оставляют зрителя в недоумении. Кульминация фильма пронзительна и задевает за живое. Просто широко открываешь глаза, а в ушах звенит любовно-испуганно выкрикнутое: »Ваня!», — вместо привычного: »Иван!». «Возвращение» — блистательный дебют Андрея Звягинцева, ставший символической победой на Венецианском кинофестивале. Само название картины «Возвращение» весьма красноречиво говорит о возвращении отечественного кинематографа на международный уровень.

Фильмы А.Звягинцева: «Изгнание», «Елена», «Левиафан», «Нелюбовь».

Занятие 50. Кирилл Серебренников «Изображая жертву»

Отклики зрителей. «Отличное кино! Ожидала от этого фильма простой комедии, но после просмотра язык не поворачивается назвать его просто комедией. Этаким трагикомедийный российский артхауз.

Не видела ничего подобного, очень неоднозначное, даже странное кино. Все происходящее в этом фильме просто поражает воображение, особенно финал... неожиданно, смело, но оправданно.

И чем больше думаю об этом фильме, тем больше кажется, что он трагедийный а не комедийный... как раз юмор заставляет нас на контрасте ощутить весь этот ужас, заложенный в смысл фильма».

«Смотреть советую всем, несмотря на кажущуюся простоту сюжета, фильм заставляет о многом задуматься. Юмор на грани фола. и эти черно белые анимационные вставки... потрясающе!».

Это как Гамлет наших дней, или «Вы играете в жизнь! А те, кто серьезно к этому относится, — страдают и с ума сходят». Подрабатывает не определившийся в жизни Валя тем, что изображает действия жертвы на следственных экспериментах. Чудовищная обыденность этого процесса, равно как и развивающаяся до кучи ситуация а-ля «Гамлет» (во снах и видениях к нему приходит покойный папа, намекающий, что его смерть была выгодна маме с дядей) доводят бедолагу до полнейшего иступления эмоций с закономерным финалом.

«Изображая жертву» является одним из лучших отечественных фильмов двухтысячных.

Валя — это своеобразный собирательный образ нынешних тридцатилетних, чьи взросление и молодость пришлось на лихие 90-е. Им »плевать». Плевать на собственную жизнь и жизнь

других людей, знакомых и не очень, плевать на все, что происходит вокруг. Чужая смерть для них не более, чем повод для стеба или же скучная рутина. Серебренников просто виртуозно показывает следственные эксперименты, которые для всех участников просто работа: только что обсуждали расчлененку, а через пять минут разговариваем с мужем о супе и поездке к маме. Цинизм, казалось бы, но что поделаешь? И венец фильма — незабываемый монолог следователя. Обличая молодых, он, в то же время, обличает и их воспитателей — сами же вырастили таких детей, для которых «пухнуть» все равно, что поесть. И Валя прекрасно понимает это, но ничего не может поделать. Последний акт этой трагедии весьма символичен».

Фильмы К.Серебренникова : «Лето», «Ученик», «Измена», «Короткое замыкание», «Юрьев День».

Литература по истории и теории экранного искусства

Агафонова Н.А. Общая теория кино и основы анализа фильма Минск: Тесей, 2008.- 392 с.

Базен А. Что такое кино? Пер. с фр.М.,1972.- 384 с.

Габрилович Е. Четыре четверти. М.,1975.- 320 с.

Делез Ж. Кино. Издательство: М.: Ад Маргинем 2004.- 560 с.

Зоркая Н. История советского кино. М., Алетейя, 2005. – 544 с.

Изволов Н.А. Феномен кино: История и теория. М.: Материк, 2005. -164 с.

Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности.М., 1974.- 235 с.

Куренной В. Философия фильма: упражнения в анализеМ.: НЛЮ, 2009.- 232 с.

Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Издательство "Ээсти Раамат" Таллин, 1973 92 с

Мировая художественная культура : XX век. Кино, театр, музыка - СПб.: Питер, 2009.

Митта А.Н. Кино между адом и раем: Кино по Эйзенштейну, Чехову, Шекспиру, Куросаве, Феллини, Хичкоку, Тарковскому. М.: Подкова, 2000.- 644 с.

Метц К. Воображаемое означающее. Издательство Европейского университета. СПб. 2010.- 336 с.

Нехорошев Л. Драматургия фильма, М., ВГИК, 2009.-311с.

О Тарковском. Воспоминания в двух томах. М., Дедалус, 2002.- 560 с.

Плахов Андрей. «Кино на грани нервного срыва» Издательство: "Книжные мастерские".2014.-424 с.

Разлогов К. Мировое кино. История искусства экрана Эксмо М., 2013.-688 с.

Садуль Ж. Всеобщая история кино. М., 1959-1980.-646 с.

Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М.,1974.-576 с.

Эйзенштейн СМ. Избранные произведения: В 6 т. М.,1964-1971.

Фрейлих, С.И. Теория кино : от Эйзенштейна до Тарковского М. : Академический Проект, 2018. -512 с.

Bordwell David, Thompson Kristin. Film art: an introduction 8th ed. — McGraw-Hill, 2008. — 505 p.

Учебное издание

Составитель
Круткин Виктор Леонидович

ЭСТЕТИКА И ИСТОРИЯ КИНЕМАТОГРАФА

Методические указания к семинарским занятиям

Отпечатано в авторской редакции
с оригинал-макета заказчика

Подписано в печать . Формат.
Печать офсетная. Усл. печ.
Уч.-изд.
Тираж экз. Заказ №

Издательский центр «Удмуртский университет»
426034, Ижевск, Университетская, д. 1, корп. 4