

Учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Факультет культурологии и социокультурной деятельности

Кафедра белорусской и мировой художественной культуры

СОГЛАСОВАНО
Заведующий кафедрой

_____ 2017 г.

СОГЛАСОВАНО
Декан факультета

_____ 2017 г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

Искусство XX в. Раздел 2. Экранная культура

для специальности 1-21 04 02 Искусствоведение

направления специальности 1-21-04-02-05 Искусствоведение (интегрированное)

специализации 1-21 04 02-05 01 Компаративное искусствоведение

Составитель:

Шаройко Елена Николаевна, доцент кафедры белорусской и мировой художественной культуры, кандидат искусствоведения

Рассмотрено и утверждено
на заседании Совета университета 23.05.2017
протокол № 9

Составитель:

Шаройко Елена Николаевна, доцент кафедры белорусского и мировой художественной культуры учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения

Рецензенты:

Макаревич Анна Владимировна, старший преподаватель кафедры менеджмента социокультурной деятельности учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения;

отдел экранных искусств государственного научного учреждения «Центр исследования белорусского культуры, языка и литературы», филиал «Институт искусствоведения, этнографии и фольклора имени К. Крапивы Национальной академии наук Беларуси»

Рассмотрены и рекомендованы к утверждению:

Кафедрой белорусского и мирового художественной культуры (протокол от 17.04.2017 № 14);

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

СОДЕРЖАНИЕ

1.	ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА.....	4
2.	ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	5
2.1	Курс лекций.....	5
3.	ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	138
3.1	Тематика семинарских занятий.....	138
3.2	Рекомендуемый для просмотра список фильмов.....	140
4.	РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ.....	150
4.1	Вопросы к зачету (экзамену).....	150
4.2	Тематика самостоятельных работ.....	156
5.	ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ.....	157
5.1	Учебно-методическая документация.....	157
5.2	Литература.....	160
5.3	Критерии оценки результатов учебной деятельности.....	162

РЕПОЗИТОРИЙ ВГУКИ

1. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебная дисциплина «Искусство XX в. Раздел 2. Экранная культура» является дисциплиной, которая входит в комплекс учебных дисциплин, обязательных при подготовке специалистов по специализации 1-21 04 02-05 01 Компаративное искусствоведение. Эта дисциплина обеспечивает знакомство с историей развития искусствоведения как науки и художественной критики как одной из отраслей искусствоведения.

Учебная дисциплина «Искусство XX в. Раздел 2. Экранная культура» входит в блок учебных дисциплин «Искусство XX века», наряду с традиционными искусствами (Раздел 1) и дизайном (Раздел 3). Совокупность заявленных учебных дисциплин блока «Искусство XX века» направлена на формирование целостной картины развития искусства прошлого века с его активными внутривидовыми и жанровыми процессами, взаимодействия и синтеза искусств, что находит отражение в преподнесении учебного материала и заявлено в названии дисциплин. Так, учебно-методический комплекс по учебной дисциплине «Искусство XX в. Раздел 2. Экранная культура» направлен на обладание знаниями, умениями и навыками по техногенным видам искусства: кино и телевидению.

Учебный материал дисциплины «Искусство XX в. Раздел 2. Экранная культура» состоит из семи относительно самостоятельных разделов, каждый из которых показывает развитие экранной культуры в отдельных странах (Разделы 1–4), раскрывает теоретические проблемы и особенности исторического развития отдельных видов экранной культуры (Разделы 5–7). Такой структурный подход отражает эволюцию экранных искусств в XX веке, их хронологическое появление и их суть.

Целью учебно-методического комплекса по «Искусство XX в. Раздел 2. Экранная культура» является приобретение знаний, умений и навыков в области киноведческой науки в системе профессионально подготовки ученого, связанного в своей деятельности с изучением экранной культурой.

Учебно-методический комплекс включает в себя пять разделов. В Пояснительной записке даны рекомендации по организации работы с комплексом. Теоретический раздел представлен кратким курсом лекций по учебной дисциплине. В Практическом разделе приведена тематика семинарских занятий и дан рекомендуемый для просмотра список фильмов. В Разделе контроля знаний размещены вопросы к зачетам и экзаменам. Во Вспомогательном разделе представлена учебно-программная документация, литература (основная, дополнительная), приведены критерии оценки результатов учебной деятельности.

2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

2.1 Курс лекций

Раздел I. Экранная культура стран Западной Европы, СССР и США (1918–1945 гг.)

Тема 1. Экранная культура стран Западной Европы: общее и особенное

6 октября 1927 г. в Америке состоялся публичный просмотр первого «звукового и разговорного» фильма «Певец джаза» режиссера А. Кросланда. Это сентиментальная история о молодом певце, который ради карьеры бросает гетто, но затем возвращается в синагогу, чтобы петь там вместо умирающего отца. Картина завоевала популярность сразу, хотя по сути оставалась немой. В ней просто было несколько песенных номеров и одна единственная фраза: «Ну-ка, мама, послушай», после которой герой в очередной раз запел. Эти ничего не значащие слова вызвали восторг зрителей, сравнимый с чувством родителей, услышавших первое слово своего ребенка. Немой персонаж заговорил и стал еще ближе, еще понятнее публике.

Два г. спустя вся мировая кинопромышленность (за исключением СССР) перешла на производство звуковых лент. Кинематограф возвратился к своему... исходному состоянию – аттракционному зрелищу. Однако художественные потери, связанные с постановкой звуковых фильмов, оказались значительно более высокими, чем финансовые затраты на производство «говорящих» картин. Звук спровоцировал повсеместное снижение, порой катастрофическое, уровня искусства кино.

Режиссеры, создавшие шедевры немого кино, поднявшиеся в нем до границ совершенства, весьма настороженно, а иногда и резко отрицательно отнеслись к экранному новшеству. Проблема оказалась более серьезной, чем представлялась извне. Суть ее заключалась в том, что кино изначально оперировало не только изобразительным, но и звуковым образом, который складывался из шумов реальной действительности, речи персонажей и собственно музыки. Уже на первых сеансах «движущаяся фотография» сопровождалась музыкальным аккомпанементом тапера или даже целого оркестра. Слово было представлено титрами, а иногда и напрямую озвучено. Так, при показе участникам международного конгресса деятелей фотографии в июле 1895 г. в Невиле фильма братьев Люмьер, где было заснято прибытие делегатов, приветственно снимавших шляпы перед камерой, мэр города «озвучивал» их жест словом «здравствуйте», замаскировавшись за экраном. Наконец, шумы также возникали в восприятии зрителя благодаря динамическому экранному пейзажу (накатывающиеся на берег волны, склоняющиеся до земли под натиском ветра кроны деревьев) и пластическому рефрену. Например, в фильме «Мать» В. Пудовкина есть характерный эпизод: Ниловна сидит в пустой комнате у изголовья умершего мужа; входит Павел и, задав банальный вопрос, молча располагается в отдалении. Эта недолгая сцена трижды перебивается крупным планом рукомыльника, с которого, медленно

набухая, скатываются в таз капли воды. Таким способом автор вызывал в подсознании зрителя хорошо знакомый назойливый «стук» неисправного водопровода.

Изображение в немом кино не было немым. Открытие звукозаписи лишь материализовало, сделало реальным звуковое пространство. И перед режиссерами встала сложная эстетическая задача: уравновесить на экране два интенсивных художественных объема – изображение и звук, согласовать ритм визуального и звукового образов, сохраняя при этом экспрессивную силу фильма. Камнем преткновения на этом пути явились не шумы, не музыка, а слово, которое уничтожало молчаливый язык жеста, метафоры, ассоциативного монтажа. В этой связи кино даже разделили на звуковое и говорящее. Именно «говорящий» фильм вызывал общее негативное отношение.

Слово, будучи чрезвычайно мощным выразительным средством, целиком определяя искусство литературы, доминируя в драматическом театре, воспринималось режиссерами как величайшая угроза кино. Однако неизбежность звуковой экспансии вынуждала постановщиков искать адекватные решения. Одни пошли по пути наименьшего сопротивления и начали снимать музыкальные комедии, адаптируя к экрану театральные банальные оперетки и мюзиклы, положив тем самым начало теории, согласно которой фильм считался «законсервированным театром» – средством фиксации и сохранения спектакля. Соответственно, звук – лишь механическое дополнение старого немого фильма. Другие впадали в противоположную крайность, ратуя за примат звука над изображением, которое, будучи усиленным словом, музыкой и шумами, остается визуальной приманкой, тогда как смысловая ценность экранного произведения концентрируется в звуковом образе. Согласно этой точке зрения, изображение в фильме играло прикладную роль, лишь иллюстрируя звук.

Однако ни одно из подобных радикальных воззрений не стало доминирующим, ибо кино – это синтез визуальных и акустических элементов. К такому выводу постепенно приходили ведущие мастера экранного искусства. Так, исходя прежде всего из акустической природы звучащего слова, Б. Балаш существенно сместил акцент данной проблемы: не что, а как говорит человек с экрана – звук речи, изменение интонаций важнее, чем содержание. Следующим шагом было осознание художественного значения паузы в диалоге. Впервые ценность молчания героев открыл американский режиссер К. Видор в фильме «Аллилуйя» (1929 г.): смертельное состязание двух соперников происходит в тяжком молчании, прерываемом импульсивными вздохами и далеким «всхлипыванием» какой-то птицы. Подобная звуковая партитура делала кадр более выразительным, чем традиционный способ иллюстрирования ударов.

Следующей серьезной попыткой освоения нового способа выразительности явилось обнародование манифеста о звукозрительном контрапункте (1928 г.), авторами которого были советские режиссеры – С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, Г. Александров. Их идея состояла в том, что звук не может повторять содержание визуального образа, но должен его дополнять

даже тогда, когда источник звука не находится в обозримой близости и связь изображения со звуком является чисто рациональной: человек, сидя на концерте в филармонии, слышит не музыкальные инструменты, а плач жены, которую покинул. Эта теория не нашла повсеместного применения, однако ее авторы указали одно из направлений устранения возникшего эстетического противоречия, хотя на тот момент не имели совершенно никакого опыта работы в звуковом кино.

Звуковой образ фильма, получив к 1930 г. возможность быть слышимым, коренным образом повлиял на всю эстетику кино: драматургию, монтаж, актерское мастерство, темпоритмическую организацию. В целом форма кинопроизведения упростилась, экспрессия изображения заметно снизилась, а развитие художественного языка фильма замедлилось. Трансформация киностилистики осуществлялась в следующих направлениях: преобразование способа повествования и смена типа героя (образа человека).

В 1920-е г. сюжетосложение велось через монтаж изображений. Режиссер был активным творцом образной системы фильма, подчиняя ее развитию собственной (авторской) мысли. В поэтической стилистике немого кино легче создавались обобщенные, символические, универсальные персонажи. Все это позволяет говорить о преобладании лироэпического принципа повествовательности в кинематографе 1920-х гг.. В 1930-е гг. ситуация принципиально изменилась – доминирующим стал эпико-драматический принцип повествовательности. Герой персонифицировался, «вышел из толпы», обрел имя и лицо, социальный статус и заговорил, сразу подчинив себе художественную структуру фильма. Теперь сюжет строился в соответствии с действиями (поступками) персонажа, а эпический масштаб кинопроизведения соотносился с его конкретной судьбой. Режиссер, «вытесненный» с экрана, вынужден был «растворяться» (отождествляться) с главным героем и соизмерять монтажный ритм фильма с темпом речи действующих лиц. Произносимое слово потребовало большей временной протяженности, а изображение, соответственно, – внутрикадровой статичности.

Кинематограф на рубеже 1920–1930-х гг. переживал интенсивную художественную мутацию. Эта внутренняя трансформация совпала с мощным внешним давлением. Характер исторического процесса определил социально-политические факторы влияния на кино. Распространение и укрепление тоталитарных режимов в Европе непосредственно отразилось на творчестве режиссеров. Определив кино «важнейшим из искусств», руководители государств прежде всего видели в нем мощное средство идеологической пропаганды, т.е. манипуляции массовым сознанием. Поэтому кинопроцесс был взят под жесткий государственный контроль в СССР, Германии, Италии, Испании и др. Именно государство начало выступать в роли единственного заказчика, продюсера и ценителя экранных произведений, определяя круг тем, типы героев, характер конфликтов, приоритетные жанры.

В связи с такой жесткой регламентацией кинематограф, независимо от принадлежности к той или иной школе, поразительно стандартизировался с

точки зрения, как содержания, так и формы. Тематическая направленность фильмов (немецких, советских, итальянских и т. д.) определялась двумя главными векторами: героическое прошлое страны (Первая мировая война, мобилизовавшая дух нации, – в Германии; Октябрьская революция – в СССР, эпоха Античности – в Италии) и славное настоящее (построение «нового порядка»). Конфликт, получая идеологическую окраску, отражал антагонистическое противостояние противоборствующих сторон. Соответственно, герои были четко разделены на «положительных» и «отрицательных». Положительные персонажи (большевики, коммунисты – в советском кино; фашисты – в германском и итальянском) олицетворяли мощь государства, правильность политического выбора. Индивидуальные характеры не разрабатывались, речь отличалась призывными интонациями, однако четко прописывался социально-идеологический статус экранного героя, что придавало ему плакатную ясность и схематичность. Отрицательные персонажи (например, кулаки – в советском кино, евреи – в немецком), наоборот, выглядели более живыми, достоверными и привлекательными. Поскольку они априори были негативными героями, у актеров появлялась большая свобода в выборе пластических и речевых красок.

Параллельно с регламентацией творческой деятельности кинематографистов усилилось наступление цензуры. Однако в отдельных своих произведениях художники пытались противостоять усиливающимся тоталитарным тенденциям. В странах с более мягким режимом (Франция, Италия) даже сформировались целые художественные направления: соответственно – поэтический реализм и неореализм. В СССР, Германии, где тиски тоталитаризма были сильнее, это творческое сопротивление носило фрагментарный характер и косвенно выразилось в некоторых фильмах крупных мастеров.

Тема 2. Экранная культура Германии

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

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

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

Однако всерьез о художественных достоинствах германского киноискусства 1920-х гг. весь мир заговорил в связи с творчеством режиссеров-экспрессионистов. Киноэкспрессионизм представляет собой заключительную фазу развития целостного направления в мировой художественной культуре начала XX в. В основе экспрессионизма лежит трагическое мироощущение и, соответственно, – трактовка человека как существа, подавляемого необоримостью Судьбы.

Первым фильмом, открывшим новое направление, стал «Кабинет доктора Калигари» (1919 г.) Роберта Вине (1881–1938 гг.). Он является классическим образцом эстетики экспрессионизма не только на тематическом уровне, но и с точки зрения формы. В этой связи следует подчеркнуть, что главными соавторами режиссера стали художники Герман Варм, Вальтер Рериг и Вальтер Рейман. Ибо декорации, костюмы, актерский грим являлись выражением философско-эстетической концепции экспрессионизма. Художественное пространство фильма, смоделированное в съемочном павильоне, отражало распадающийся, «покосившийся» мир. Изображенные предметы (двери, стулья, окна) лишены правильных геометрических форм. Изломанные улицы, хаотичное нагромождение домов, зигзаги лестниц расщепляют композицию кадров, подчеркивая их плоскостной характер. Даже титры в фильме выписаны резким неровным «почерком». В стилистическое единство с декорациями была приведена и актерская пластика: нервозность жестов, эквилибристика походки словно выдают «крохкую» природу человеческого тела. Угрожающе деформированный мир «Кабинета доктора Калигари» аккумулировал атмосферу безысходности и трагического смятения обнаженной души человека. Фильм Р. Вине стал художественным манифестом киноэкспрессионизма и положил начало такой его разновидности, как калигаризм, в рамках которого постановщики переносили на экран образы и приемы, заимствованные у изобразительного искусства и театра. Фильм интерпретировался как оживший рисунок. Изобразительная экспрессия кадра и драматургическое разделение повествования на акты превалировали над монтажом.

Выдающимся представителем так называемого символического киноэкспрессионизма является Фриц Ланг (1890–1976 гг.). В 1921 г. он создал фильм «Усталая смерть». По форме это произведение представляло собой четыре вариации на одну тему: девушка безуспешно пыталась спасти от гибели своего возлюбленного.

Следующий фильм Ф. Ланга «Доктор Мабузе – игрок» (1922 г.) представляет собой своеобразную интерпретацию «Кабинета доктора

Калигари». Мабузе жестоко манипулирует людьми при помощи гипноза. Того же, кто не подчиняется, он убивает. Детективная фабула погружена в мистическую атмосферу, что позволяет характеризовать жанр картины как социальную фантастику.

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

Спустя два г. появилась знаменитая картина Ф. Ланга «Метрополис» (1926).

Параллельно с Ф. Лангом в стилистике экспрессионизма создавали свои фильмы Ф. Мурнау («Носферату – симфония ужаса», «Фауст»), П. Лени («Кабинет восковых фигур») и др. К середине 1920-х гг. поэтика экспрессионизма обретает черты реализма. В первую очередь, это проявилось на сюжетно-тематическом уровне. Авторы отказываются от фантазмагорических и фантастических историй и обращают свой интерес в область повседневной жизни маленького человека. Заостренность художественных экспрессионистских приемов заметно «ослабевает (нет уже драматического антагонизма света и тьмы, нет рельефно-графической деформации изображения, нет философско-эпического размаха). Простота сюжета, правдоподобие социальной среды обусловили привычный стиль актерской игры. Это течение позднего экспрессионизма получило название «камершпиль» – камерный фильм. Однако мотив неумолимого рока пронизывал камерные драмы, и предметная среда по-прежнему наделялась символическим значением. Типичным образцом камершпиля стал фильм Ф.В. Мурнау «Последний человек» (1925 г.).

Итак, немецкий экспрессионизм обогатил кино новыми темами и новыми изобразительными приемами. Снимая свои фильмы в павильонах, режиссеры и художники научились создавать в кадре не просто романтическую атмосферу, а целостное символическое пространство, в котором даже ирреальные персонажи оказывались аллегориями устрашающих, но вполне реальных идей. Режиссеры-экспрессионисты впервые целиком подчинили актерскую игру общей образной концепции фильма.

Немецкие кинорежиссеры вписали немало замечательных страниц в историю мирового киноискусства. Их вклад в его развитие был особенно значителен в 1920–1930-е гг., когда в Германии работала целая плеяда

талантливых кинематографистов во главе с Ф.В. Мурнау, Ф. Лангом, Г. В. Пабстом. С приходом к власти фашистов в 1933 г. начался закат еще недавно процветающей кинематографии. Многие прогрессивные режиссеры были вынуждены эмигрировать, кинематограф был поставлен на службу нацистской пропаганде.

В связи с усилением цензуры ряд зарубежных фильмов оказывается запрещенным. Так, в Германии был запрещен для показа американский фильм Л. Майлстоуна «На западном фронте без перемен» (1930 г.), поставленный по одноименному роману Э.М. Ремарка, как «оскорбляющий достоинство немецкого народа». Одновременно была снята с экрана картина А. Дюпона «Два мира» (1930 г.), потому что евреи там «изображались более благожелательно, чем австрийские офицеры». «Народу нужны фильмы, которые будут воспитывать его в духе уважения к дисциплине и готовности к борьбе», – так оценивал роль кино один из лидеров нацистской партии Фрик. Примером экранной интерпретации подобного тезиса может служить лента режиссера Г. Штейнхофа «Юный гитлеровец Квекс» (1933 г.). В соответствии с однозначным делением персонажей на «черных и белых» коммунистическая молодежь в этом фильме выставлена в самом худшем свете на фоне дисциплинированных, опрятных и героических юношей из гитлерюгенд.

Однако в отдельных своих произведениях художники пытались противостоять усиливающимся тоталитарным тенденциям. В странах с более мягким режимом (Франция, Италия) даже сформировались целые художественные направления: соответственно – поэтический реализм и неореализм. В СССР, Германии, где тиски тоталитаризма были сильнее, это творческое сопротивление носило фрагментарный характер и косвенно выразилось в некоторых фильмах крупных мастеров.

Ситуацию в германском кино можно проиллюстрировать на примере произведений выдающегося режиссера Ф. Ланга, творческая судьба которого завершилась благополучно, ибо он успел иммигрировать из нацистской Германии. В 1931 г. Ф. Ланг поставил фильм «М». История создания ленты имеет специфические особенности в контексте тоталитарной эпохи. Первоначально режиссер предполагал назвать картину «Убийцы среди нас». Но к его продюсеру обратился эмиссар нацистской партии и предупредил, что фильм под этим названием не появится на экране. После того как были получены разъяснения о содержании и героях будущей ленты, а также изменено название, работа над фильмом возобновилась. Сюжет был написан на основе уголовной хроники по материалам судебного процесса о детоубийце. Однако режиссер отклонился от классической схемы полицейского фильма, в результате чего образ преступника обрел драматические и даже трагические черты: он одинок, он психически болен, он преследуем полицией и одновременно – своими, которые также стремятся его «обезвредить». Таким образом, палач трансформировался в жертву. Фильм «М» получился гораздо более сложный по теме и предвещал надвигание морального кризиса в немецком обществе. Главным эстетическим достоинством фильма стало

сочетание изображения и звука по принципу контрапункта. Так, в монтажной секвенции, когда «загнанный» герой прячется от преследователей в подворотнях темных улиц и холодных подвалах, звуковой доминантой выступает «грохот» сердцебиения.

В 1933 г. Геббельс предложил Ф. Лангу портфель министра кинематографии. Режиссер, пообещав подумать, собрал материал неоконченного фильма «Завещание доктора Мабузе» и уехал во Францию, а затем в США. Эта картина, с одной стороны, стала логическим продолжением ленты «Доктор Мабузе – игрок» (1923 г.), а с другой – несла в себе (в завуалированной форме) идеи политического характера и даже политические сопоставления. Пирамиду героев фильма венчает Мабузе. Формально он пациент клиники для душевнобольных, но фактически – злой демон, который раскручивает молот террора, ретранслируя свои безумные идеи через врача клиники – профессора Баума. Убийства, поджоги, катастрофы, наслаиваясь и нагромождаясь, вот-вот приведут ко всеобщему хаосу, но разоблачение Баума останавливает эту тенденцию.

Главой реакционного направления кинематографии этого периода стала режиссер-документалист Л. Рифеншталь. В ее фильме «Триумф воли» (1935 г., репортаж о съезде нацистской партии в Нюрнберге) и «Олимпия-фильм» (1938 г., об олимпийских играх в Берлине в 1936 г.) открыто провозглашалась фашистская идеология. В игровом кино эти идеи выражены в фильме «Беглецы» (режиссер Г. Уцички) и «Юный гитлеровец Квекс» (режиссер Х. Штайнхоф) – оба 1933 г., «Еврей Зюсс» (1940 г., режиссер Ф. Харлан), «Я обвиняю» (режиссер В. Либенайнер) и «ГПУ» (режиссер К. Риттер) – оба 1941 г., и др. Экраны заполняли главным образом развлекательные фильмы. В г., предшествовавшие Второй мировой войне, и во время войны большое место занимали фильмы, прославляющие немецкое оружие, морально готовившие страну к новым захватам: «Поход в Польшу» (1939 г., режиссер Ф. Хиплер), «Враги» (1940 г., режиссер В. Туржанский), «Пикирующие бомбардировщики» (1941 г., Риттер), «Поход на Восток» (1942 г., В. Штеплер), «Кольберг» (1945 г., режиссер Харлан).

Особое место в немецком кино фашистского периода занимает творчество режиссеров В. Хохбаума, Х. Койтнера и В. Штаудте. Создавая фильмы, далекие от фашистской идеологии, эти режиссеры придавали незамысловатым сюжетам своих картин черты реальной жизни, сообщая им меланхолическую лиричность.

После разгрома нацистской Германии во Второй мировой войне и образования в 1949 г. ФРГ и ГДР – кинематографии в них, а позднее и в Западном Берлине, стали развиваться совершенно различными путями.

Тема 3. Экранная культура Франции

Французское кино после Первой мировой войны довольно долго находилось в кризисе. Режиссеры, творчески состоявшиеся в начале века (Л. Фейад, А. Пукталь), не предпринимали каких-либо радикальных шагов в обновлении художественного языка экрана. С другой стороны, и молодые

постановщики не спешили заявлять о своих авторских амбициях. Оставаясь в тени ярких достижений шведских и германских режиссеров, французская кинематография постепенно утрачивала свой лидерский статус. Чтобы выровнять ситуацию, творческая общественность предприняла ряд мер с целью возрождения художественного потенциала своей киношколы. Так во французском кино возникло течение импрессионизма, главными представителями которого стали Луи Деллюк, Жан Эпштейн, Абель Ганс, Марсель Л'Эрбье. Ключом для понимания творческой деятельности так называемой «группы Деллюка» служит основополагающая концепция превращения кинематографа событий и фактов в кинематограф мыслей и настроений. Важно не то, что происходит с героем (событие), а то, о чем он думает (внутреннее состояние). Поэтому режиссеры-импрессионисты мало заботились о сюжете, прибегая в основном к довольно примитивной мелодраматической фабуле. Образ человека в их фильмах смоделирован интроспективно – изнутри своих переживаний, воспоминаний, настроений.

«Сопоставление прошлого и настоящего, действительности и воспоминаний посредством кинообраза – одна из наиболее притягательных тем фотогенического искусства...», – так определял свою творческую задачу Луи Деллюк (1890–1924 гг.) и пытался ее реализовать в своих произведениях. Фильм «Молчание» (1920 г.) представляет собой внутренний монолог героя, сидящего у камина и вспоминающего давно минувшие события, острота переживаний которых не ослабла с течением времени. На экране с упорным постоянством появляется неподвижная фигура женщины – жертвы преступления, совершенного героем. С помощью наплыва Л. Деллюк подчеркивает ирреальный характер этого видения, а превращением его в пластический рефрен добивается эффекта метронома, отмеряющего движение минувшего времени, неумолимо вторгающегося в настоящее.

Конфликт воспоминаний и реальности определил поэтику наиболее известного фильма Л. Деллюка «Женщина ниоткуда» (1922 г.). Спустя много лет старая женщина возвращается в дом, где прошла ее молодость и который она оставила ради новой любви. Теперь в этом же доме другая молодая женщина принимает подобное решение – оставить мужа, ребенка и искать счастье с другим человеком. Незнакомка предостерегает ее от этого шага, рассказывая о собственных разочарованиях. Однако, вспомнив все пережитое, женщина ниоткуда вдруг понимает, что короткое счастье стоило такого жертвоприношения. Весь фильм – это драматическое противостояние прошлого и настоящего, далекого «вчера» и конкретного «сегодня».

Значительной фигурой французского киноимпрессионизма был Абель Ганс (1889–1981 гг.). Свое творческое кредо он сформулировал следующим образом: «Вся жизнь сна и весь сон жизни готовы стать реальностью на киноплёнке». Абель Ганс также испытал сильное влияние авангардизма. Однако свое прозвище «французский Гриффит» он заслужил благодаря железнодорожной эпопее «Колесо» (1922 г.) и картине «Наполеон» (1927 г.), в которой прослеживалась ранняя карьера Наполеона Бонапарта. Ганс хотел,

чтобы зритель получил исчерпывающее представление о ходе сражения, для чего камера прикреплялась к седлу скачущей галопом лошади, к маятнику и даже к футбольному мячу, имитирующему полет пушечного ядра. Он также изобрел систему так называемого «Поливидения», использовавшую сразу три камеры для панорамного охвата горных переходов и полей сражений. Для демонстрации таких сцен на огромном экране требовалось три кинопроектора. Несмотря на то что продюсеры сильно сократили фильм, «Наполеон» по сей день остается одним из величайших шедевров эры немого кино.

Гансу удавалось сочетать повествовательную манеру Д.У. Гриффита с образностью экспрессионистов и импрессионистов. Он также использовал особую форму монтажа, разработанную к тому времени в Советском Союзе. Превратить действительность в мечту режиссеру удалось в фильме «Колесо» (1922 г.). События происходят в среде железнодорожников, причем сама среда представлена в своей суровой достоверности (большая часть эпизодов снималась на натуре). В основе сюжета – классическая мелодрама: отец и сын влюблены в девушку-сироту, воспитывавшуюся в их семье. В финале этого соперничества отец слепнет, теряет работу, и единственное, что поддерживает в нем жизнь, – образ возлюбленной. Фабула фильма поглощалась изобразительной экспрессией и «быстрым» гриффитовским монтажом: мельканием мчащихся поездов, семафоров, колес.

Второй представитель импрессионизма – Марсель Л'Эрбье (1890–1979 гг.) – утверждал, что искусство – это прекрасная ложь. Соответственно задача режиссера заключается в создании красивых, но заведомо неправдоподобных произведений. В своей лучшей картине «Эльдорадо» (1920 г.) Л'Эрбье активно визуализирует традиционно мелодраматический сюжет, добиваясь изобразительной утонченности с помощью наплывов, двойной экспозиции, смены планов. Испанская танцовщица Сибилла, тайно влюбленная в скандинавского художника – жениха богатой испанки, погибает от руки своего любовника. Внешний ход событий зачастую приостанавливается за счет отступлений-интроспекции, характеризующих внутреннее состояние героини. Например, «отсутствующая» Сибилла (думающая о своем возлюбленном или ребенке) показана в смутной дымке среди других реальных фигур. В финальной сцене умирающая героиня опирается на колеблющийся холст театральной декорации, на котором отражаются гигантские тени танцовщиц. Таким образом, Л'Эрбье символически отрицает объективную реальность как основу киноязыка.

Итак, французские киноимпрессионисты стремились предоставить экран мечтам, снам, игре настроений. Их фильмы отличались прежде всего визуальной образностью. Это была своего рода пленэрная кинопись, когда натурные съемки производились с активным использованием технических приемов: оптической деформации, рапида, двойной экспозиции, что позволяло достигать иллюзии перехода из прошлого в настоящее, из реальности – в субъективное душевное пространство персонажа. Человек в фильмах импрессионистов сливался с окружающей средой, становясь элементом

мировой материи. Художественное пространство кадра моделировалось в первую очередь при помощи естественного освещения, воздушной перспективы и движения. Динамика экранного изображения, достигаемая посредством как тревеллинга, так и междукадрового монтажа, открывала эстетический и драматический потенциал нового вида искусства – кино.

Однако подлинными виртуозами чистой кинематографической формы явились представители французского авангарда, пришедшие на смену группе Луи Деллюка.

Провозгласив идею «чистого кино», режиссеры-авангардисты начали создавать фильмы без сюжетов, без героев, без смысла. В поисках специфических особенностей киноязыка авангардисты сосредоточились на изучении ритмических закономерностей движущегося изображения, превратив абстрактные средства экранной выразительности (план, ракурс, динамику) в художественный образ фильма. Отвергая миметическую функцию искусства (т.е. жизнеподобие), авангардисты настаивали на том, что художник должен стремиться проникнуть в глубь предметов и явлений, а не копировать внешний банальный облик действительности, который является лишь ширмой, маскирующей истинную суть мироустройства. Лишь «взламывая» видимую реальность, автор в состоянии постичь и запечатлеть универсальные законы бытия.

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

Бурное нигилистическое движение дадаистов быстрее других исчерпало свой художественный ресурс. Наиболее яркая его представительница Жермена Дюлак (1882–1942 гг.) связывала в своем творчестве идеи французских киноимпрессионистов с более радикальными устремлениями киноавангардистов. Ж. Дюлак считала, что фильм должен вызывать у зрителя такое же ощущение, как музыка у слушателя. В своих картинах («Приглашение к путешествию», «Пластинка № 927», «Арабеска») она пыталась создать зрительные эквиваленты музыкальных произведений Л. Ван Бетховена, Ф. Шопена, К. Дебюсси, соединяя кадры на основе ассоциаций и мелодико-ритмической закономерности.

Классическими образцами абстракционизма в кино считаются фильмы Анри Шомета (1896–1941 гг.) «Пять минут чистого кино» и «Отражение света и скорости» (1925 г.). По его мнению, режиссеру следует отделять объекты изображения как от документального, так и от драматического контекста, в результате чего возникает визуальная симфония, а кино становится искусством света, ритма и форм. Например, в картине «Отражение света и скорости» А. Шомет, используя свет прожекторов и оптические искажения, превратил хрустальные подставки для ножей в груды сияющего хрусталя. Эти кадры он чередовал с изображением лесного массива, снятого из окна движущегося

автомобиля. При замедлении скорости темные стволы деревьев «разъединялись» светлыми вертикальными полосами. При быстром перемещении, – наоборот, «сливались» в единую черную ленту.

Еще одним достижением киноабстракционизма стал фильм художника Ф. Леже «Механический балет» (1924 г.). Автор перенес на экран в качестве автономных предметов кухонную утварь и с помощью разнообразных ракурсов и тревеллинга «оживил» кастрюли, тарелки, щетки в незамысловатом танце. В качестве своеобразного метронома Ф. Леже вмонтировал в свой фильм кадр с девушкой, равномерно раскачивающейся на качелях, а также ввел синкопический ритм за счет эпизода, в котором пожилая прачка тяжело поднимается по ступеням лестницы.

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

Истинные же шедевры французского сюрреализма создали иностранцы, работавшие в 1920-е г. в Париже. Американский фотограф Ман Рей (1890–1976 гг.) стал родоначальником так называемого «спокойного» сюрреализма. Его фильмы («Морская звезда», 1928 г.; «Тайны замка Дэ», 1929 г. и др.) – это поток живописных фотографических видений. Основателем резкого (жесткого) сюрреализма явился испанский режиссер Луис Бунюэль, который в сотрудничестве с Сальвадором Дали снял две картины, считающиеся классическими образцами этого направления – «Андалузский пес» (1928 г.) и «Золотой век» (1930 г.).

«Андалузский пес» вызвал бурю споров, протестов и восторгов. Родившись из двух снов (Л. Бунюэля и С. Дали), фильм, тем не менее, не стал «толкованием сновидений». Другое дело – художественная структура картины, отражающая природу сна. Образы реальные и причудливые переплетаются на экране вне логики причинно-следственных связей, ибо авторы пытаются установить контакт со зрителем не на рациональном, а на первородном уровне ощущений. В этом смысле весьма характерен кадр, запечатлевший ладонь с дырой, из которой выползают муравьи. Образ нацелен прямо в подсознание зрителя: если в венах человека вместо бесшумно перетекающей крови хаотично «толкуются» муравьи, порождая непрекращающийся зуд, то подобное состояние непреодолимого внутреннего дискомфорта способно разрушить человека. А это и есть сюрреалистический эквивалент фрейдистской концепции о разрушающей силе нереализованных желаний.

Фильмы Л. Бунюэля и С. Дали отразили смутные бунтарские настроения молодого поколения, искренность выражения которых, по мнению французского киноисторика Ж. Садуля, придавала кинолентам трагическую человечность. Это было не веселой импровизацией, бездумным

жонглированием метафор, а скорее горьким отчаянием, анархическим бунтом, модернистским вызовом, брошенным обществу.

Мощным кинематографическим аккордом французского авангарда является фильм Рене Клера (1898–1981 гг.) «Антракт» (1924 г.). Лента создавалась не как самостоятельное экранное произведение, а как фильм для демонстрации в антракте хореографического представления. Но стоило фильму появиться перед публикой, как он тут же обрел автономное художественное существование. Пресса запестрела хвалебными отзывами и рецензиями, назвав постановку Р. Клера лучшим фильмом года. Именно «Антракт» знаменует начало французского киноавангарда во всей совокупности его течений и является отражением духа времени – интеллектуального и эстетического бунтарства. Снятый исключительно на натуре, фильм представляет собой карнавальный поток образов «яркой свежести и живой изобретательности» (Ж. Садуль).

Эксперименты киноавангарда, казавшиеся сначала лишь затеей эстетов, работавших исключительно для снобов, в конечном счете дали столь же плодотворные результаты, как фильмы Л. Деллюка и других французских киноимпрессионистов.

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

В начале 1930-х гг. во Франции началась так называемая поставангардистская реакция. Рассматривая абстрактное кино лишь как лабораторный эксперимент, новые режиссеры (Ж. Виго, Ж. Дювилье, М. Карне) в своих фильмах возвращаются к сюжетности и ставят перед собой главную художественную задачу – показать красоту обыденной реальности. В качестве главного героя в их фильмах выступает «маленький человек», зачастую представитель социальных низов.

Данная тенденция впервые ярко обозначилась в творчестве Жана Вито (1905–1934 гг.), хотя он успел снять только две игровых картины. Фильм «Ноль за поведение» (1932 г.) был запрещен за свои бунтарские мотивы и вышел на экраны только в 1945 г. Весь пафос ленты был направлен против тотальной власти взрослых и создан как воплощение грез гонимого судьбой ребенка. Эстетика фильма опирается на поэтическое мироощущение Ж. Виго: реальность постепенно теряет документальную достоверность и трансформируется в ирреальный, полуфантастический мир. Последняя картина Ж. Виго – «Аталанта» (1934 г.). Это лирическое киноповествование о жизни-путешествии маленького экипажа баржи. На заре звукового кино, когда фильмы тонули в плотном потоке диалогов и монологов, Ж. Виго в своем произведении открыл эстетическую ценность паузы и заставил ее «звучать» во всей художественной силе. Трогательность, искренность, ясность, мягкий юмор определяют атмосферу картины. Главные герои – молодые супруги Жан и

Жюльетта, старый матрос папаша Жюль – персонажи абсолютно реалистические, живущие мелкими заботами и тихими радостями повседневности. Баржа, олицетворяющая для героев и дом, и работу, также вполне могла вписаться в реалистический пейзаж, однако античное имя «Аталанта» наделяет ее символическим статусом бегущей, скользящей по волнам.

Подобное утонченное соотношение реализма и поэзии затем закрепится в термине «поэтический реализм». Художественное течение с одноименным названием наберет полную силу во второй половине 1930-х гг. и станет выдающимся явлением не только французского, но и всего европейского кинематографа тех лет.

Безусловным лидером французского поэтического реализма, соединившим в своих фильмах простоту и ясность повествования с изысканностью изображения, является Марсель Карне (1909–1997 гг.). Первый огромный успех режиссера связан с выходом картины «Набережная туманов» (1938 г.). Фильм был снят в павильоне, и портовый город, где происходят события, был плодом поэтического воображения авторов, а подлинность жизненных реалий обманчива. Два года спустя, когда Франция была оккупирована, М. Карне упрекали в излишнем пессимизме «Набережной туманов».

Высшим художественным достижением М. Карне, образцом его творческого стиля и своеобразным итоговым манифестом французского поэтического реализма явился фильм «Дети райка» (1944 г.). Произведение воплощает собой изысканную зрелищность, одухотворенность фактуры, поэзию чувств. Париж 1830-х гг. раскрывается перед зрителем как увлекательный и таинственный мир. Главная героиня фильма – красавица Горанс, в которую влюблены все: актер-мим, неудачливый писатель, вор, крупный чиновник и миллионер. М. Карне создал пышный экранный дивертисмент, сочетая мелодраму, возвышенный романтизм, пантомиму со сценами из реальной жизни (народные театры, турецкие бани, воровские притоны). «Дети райка» – это образец такого стиля, где занимательная интрига сочетается с изяществом изображения.

Для жителей разоренной войной Европы кинематограф М. Карне поистине был сном наяву, спасительным воспоминанием чуда жизни, иллюзией, более желанной, чем реальность. В рамках французского поэтического реализма были созданы фильмы утонченной стилистики, объединяющей прекрасное с невероятным. Все слагаемые кинематографической образности (изображение, звук) и каждый кадр в целом были насыщены поэзией. Следует лишь еще отметить ведущую роль Ж. Превера – сценариста основных фильмов М. Карне. Для него кинематограф и поэзия были тождественными понятиями.

Тема 4. Экранная культура Италии

В годы Первой мировой войны итальянское кино пребывало в кризисе. Часть иностранных рынков была потеряна, усилилась конкуренция американских и немецких кинематографий, а главное – во многом условные, напыщенные итальянские фильмы уже не удовлетворяли зрителя. Дольше, чем другим, удалось сохранить популярность актеру и режиссеру Э. Гионе, ставившему фильмы в авантюрно-романтическом жанре и создавшему персонаж «благородного апаша» («Серые мыши», 1918 г., и др.). Несмотря на усилия итальянских кинофирм, объединившихся в 1918 г. в трест (Итальянский кинематографический союз), кризис Итальянского кино продолжал углубляться. Попытка возродить жанр исторических «фильмов-колоссов» (в 1923 г. фирма «Чинес» выпустила новую версию «Камо грядеши?») не удалась. С 1921 г. итальянский экран заполнили иностранные, главным образом американские фильмы.

Установление в Италии фашизма (1922–1943 гг.) надолго затормозило развитие итальянского киноискусства. Некоторое оживление кинопроизводства намечилось с появлением в Италии звукового кино (1930 г.) и выпуском музыкальных фильмов с участием известных итальянских певцов, экранизацией опер, фильмов-биографий знаменитых композиторов и т. д. (музыкальные итальянские фильмы пользовались успехом за границей). По-прежнему ставились главным образом псевдоисторические фильмы о величии Древнего Рима, отвечавшие теперь задачам фашистской пропаганды («Сципион Африканский», 1937 г., режиссер К. Галлоне), а также салонные мелодрамы из жизни «высшего света», получившие ироническое название «фильмы с белыми телефонами», и непритязательные комедии.

Стараясь использовать кино как средство пропаганды, производство Б. Муссолини с 1930-х гг. стало проявлять внимание к отечественной кинопромышленности. В 1935 г. была учреждена Генеральная дирекция по делам кинематографии, поставившая все кинопроизводство и прокат под контроль государства. В Италии родственник Бенито Муссолини – сценарист и публицист, контролировавший кинопроцесс, сформулировал десять заповедей развития национального кинематографа, среди которых особо примечательна одна: «зрители не имеют права уходить из кинотеатра во время демонстрации итальянского фильма – нравится он им или нет; хождение в кино на итальянские фильмы является патриотическим долгом каждого итальянца», а образно-содержательной основой итальянского кино была, война. «Войну я рекомендую каждому. Война была для нас спортом – самым прекрасным видом спорта», – заявлял Г. Алессандрини, автор «идеологически правильного» фильма «Пилот Лучано Серра» (1937 г.).

Ярким образцом официозного кино явился фильм А. Блазетти «Старая гвардия» (1935 г.), возвышенно рассказывающий об итальянских фашистских боевых отрядах, действовавших в начале 1920-х гг. во Флоренции.

В 1937 г. в Риме завершилось строительство одного из крупнейших в Европе комплексов киностудий «Чинечитта» (киногородок) с 10 павильонами. Еще в 1933 г. была открыта студия «Тиррения» в Ливорно, в 1935 г. –

«Экспериментальный киноцентр» в Риме для подготовки кадров кинематографистов. Частная кинофирма «Чинес» стала государственной. Государство приобрело и сеть прокатных фирм и кинотеатров, входивших в Национальное общество кинопромышленности (ЭНИЧ). Производством хроникально-документального фильма занялся Институт ЛЮЧЕ (основан в 1925).

В 1932 г. в Венеции состоялась первая Международная выставка киноискусства (позднее Венецианский Международный кинофестиваль), в которой участвовало 8 стран и было показано 29 полнометражных и 10 короткометражных фильмов. Выпуск фильмов постепенно увеличивался: только в «Чинечитта» в 1938 г. было снято 36 фильмов. Чтобы увеличить выпуск фильмов, производство в 1939 г. отказалось от монополизации кинопромышленности, и уже в 1942 г. было выпущено 119 фильмов. Активизация деятельности частных кинофирм и стремление к росту количества фильмов привели к некоторой либерализации в сфере кино, и поставить итальянское кино на службу фашизму полностью так и не удалось. Откровенно фашистские, милитаристские фильмы, проникнутые ненавистью к другим народам, ставили сравнительно немногие режиссеры («Лючано Серра-пилот», 1938 г. и «Прощай, Кира», 1942 г., – оба режиссер Г. Алессандрини; «Осада Алькасаара», 1939 г., и «Бенгази», 1942 г., – оба режиссер А. Дженина). Другие же (К. Галлоне, О. Бьянколи, К.Л. Брагалья, Н. Маласомма, Р. Матараццо, М. Маттоли, Дж. Ригелли и др.) выпускали главным образом «костюмные» и музыкальные фильмы, мелодрамы и комедии.

На фоне ремесленных фильмов выделялись картины режиссеров А. Блазетти и М. Камерини. В г., когда фашисты требовали прославления «величия империи» и подвигов итальянских захватчиков, некоторые из их фильмов, пронизанных гуманистическими мотивами, приобретали полемический характер.

Популярностью пользовались демократические по своему духу комедии с участием новых «звезд» итальянского кино – актера В. Де Сика и его партнерш (А. Норрис и др.). Де Сика дебютировал и как режиссер-постановщик комедий в духе своего учителя М. Камерини (фильм «Гарибальдиец в монастыре», 1942 г.). Камерини еще в 1929 г. поставил фильм из народной жизни в традициях веризма «Рельсы», а в 1933 г. А. Блазетти – фильм «1860 год», посвященный гарибальдической эпопее и созданный, по словам автора, под влиянием советского кино. К этим фильмам примыкали и такие ленты, как «Сталь» (1933 г.), поставленный в Италии немецким режиссером В. Рутманом, «Мальчик» (1933 г., режиссер И. Перилли), «Фары в тумане» (1942 г., режиссер Дж. Франчолини), а также некоторые ленты т. н. документалистского направления («Люди на дне», 1940 г., режиссер Ф. Де Робертис; «Белый корабль», 1941 г., режиссер Р. Росселлини), которые хотя и снимались по заказу военно-морского ведомства, но отличались отсутствием парадности и фашистской риторики, сочувствием жертвам войны; роли в них зачастую исполняли непрофессиональные актеры.

В г. Второй мировой войны зародилось и направление «каллиграфизм», соответствовавшее направлению «артистическая проза» в итальянской литературе тех лет. Оно отражает если не протест, то неприятие лозунгов фашизма, пассивную оппозицию офиц. кино. Каллиграфисты подчеркнуто игнорировали действительность фашистской Италии, обращаясь к поискам в области формы. Их фильмы – главным образом экранизации классики – отличались профессиональным мастерством, но подчас и некоторой претенциозностью, холодным академизмом. Наиболее известны: «Старинный мирок» (1941 г., режиссер М. Сольдати), «Выстрел» (по А.С. Пушкину, 1941 г., режиссер Р. Кастеллани), «Джакомо-идеалист» (1942 г., режиссер А. Латтуада), «Слушаюсь, госпожа» и «Ревность» (1942 г.) – оба режиссер Ф. Поджоли.

Активный, осознанный протест против официального фашистского кино выражала группа молодых, антифашистски настроенных кинематографистов, выступавших на страницах журнала «*Bianco e negro*» и «*Cinema*». Многие из них преподавали или учились в Экспериментальном киноцентре в Риме. Деятельность этой группы из-за невозможности практически осуществить свои идеи велась преимущественно в русле теории и эстетики кино. В их числе были многие известные впоследствии режиссеры: Л. Висконти, Дж. Де Сантис, Дж. Пуччини, А. Пьетранджели, К. Лидзани, М. Антониони; киноведы: Г. Аристарко, У. Казираги, Р. Ренци, Г. Виаци и поддерживавшие их более опытные У. Барбаро, Л. Кьярини, Ф. Пазинетти. В их статьях, опубликованных в 1939–1942 гг., были заложены основные принципы эстетики нового итальянского прогрессивного киноискусства, получившего позднее название неореализма. Формирование новых кадров итальянского кино происходило под сильным влиянием теоретических работ и фильмов В.И. Пудовкина, С.М. Эйзенштейна и других советских мастеров. Большую роль в популяризации достижений сов. кино в Италии сыграл киновед, преподаватель киноцентра Барбаро.

В последние годы существования фашистского режима деятелям итальянского кино удалось создать несколько фильмов, пробивших брешь в официальной кинематографии и предвосхитивших рождение неореализма: документальный фильм «Плач христовых невест» (1939 г., режиссер Д. Поцци-Беллини), фильм «Четыре шага в облаках» (1942 г., режиссер А. Блазетти), «Дети смотрят на нас» (1943 г., режиссер В. Де Сика) и «Одержимость» (1942 г., режиссер Л. Висконти).

Военные действия и немецко-фашистская оккупация Италии в 1943–1945 гг. нанесли итальянскому кино огромный ущерб (кинооборудование было уничтожено или вывезено). Бежавшее на север Италии производство Муссолини пыталось организовать выпуск фильмов в марионеточной «республике Сало», державшейся на штыках гитлеровцев. В 1944–1945 гг. на территории этой фашистской «республики» было снято 27 фильмов. На освобожденной англо-американскими войсками части территории страны и в Риме руководство в области кино перешло к Отделу психологической войны (R. W. V.) при командовании союзных войск. Были отменены все таможенные

ограничения на ввоз иностранных фильмов, и в Италию хлынул поток американской кинопродукции (около 500 фильмов разных лет).

После освобождения страны от итальянских фашистов и гитлеровцев, в условиях послевоенной разрухи, англо-американского военного присутствия и на подъеме демократического движения в итальянском кино возник неореализм, явившийся одним из значительных мировых художественных и общекультурных явлений 1940–1950-х гг. Развиваясь одновременно в итальянской литературе, театре, изобразительном искусстве, наиболее очевидных результатов неореализм достиг именно в кино. Его истоки – в истории всей итальянской культуры и мирового кино. Несомненное влияние на него оказали веристская школа, советское кино 1920–1930-х гг. отчасти фильмы Ч. Чаплина, французских режиссеров Р. Клера, Ж. Ренуара, М. Карне. Это было движение художников-единомышленников, близких к партиям рабочего класса и массовым прогрессивным организациям, отражающее дух антифашистского единства, стремление к демократическому обновлению страны. Неореалисты стремились с документальной достоверностью показать тяжелые условия жизни народа в разоренной войной Италии, народный протест против социальной несправедливости и бездушия буржуазного общества, надежду народа на лучшее будущее. Неореализм объединил фактически всех видных мастеров итальянского кино – Р. Росселлини, Л. Висконти, В. Де Сика, Ч. Дзаваттини, Дж. Де Сантиса, П. Джерми, К. Лидзани, А. Латтуаду, Л. Дзампу. К ним присоединились некоторые режиссеры старшего поколения – А. Блазетти, М. Камерини, М. Сольдати.

Манифестом неореализма стал фильм Р. Росселлини «Рим – открытый город» (1945 г.), прославлявший народное единство в борьбе против фашизма. Тем же духом был проникнут и его другой фильм – «Пайза» (1946 г.) – широкая картина жизни страны в годы войны. Борьба партизан и подпольщиков получила отражение и в фильмах режиссеров К. Лидзани, А. Вергано, А. Блазетти. Затем неореалисты обратились к неотложным проблемам послевоенной жизни, подвергая ее критическому социальному анализу: «Бандит» (1946 г.) и «Без жалости» (1948 г.) – оба режиссер А. Латтуады, «Шуша» (1946 г.) и «Умберто Д.» (1951 г.) – оба режиссер В. Де Сика, «Трагическая охота» (1947 г.), «Горький рис» (1949 г.) и «Нет мира под оливами» (1950) – все режиссер Дж. Де Сантиса, «Под солнцем Рима» (режиссер Р. Каstellани) и «Бегство во Францию» (режиссер М. Сольдати) – оба 1948, «Во имя закона» (1949 г., в советском прокате «Под небом Сицилии») и «Дорога надежды» (1950 г.) – оба режиссер П. Джерми. Но главной темой стала трагедия безработицы. Она была раскрыта в шедевре неореализма – фильме «Похитители велосипедов» (режиссер В. Де Сика), в фильме «Земля дрожит» (режиссер Л. Висконти) – оба 1948 г., «Рим, 11 часов» (1952 г., режиссер Дж. Де Сантис) и мн. др. Были предприняты попытки создания неореалистической народной комедии – «Неаполь-миллионер» (1950 г., режиссер Э. Де Филиппо, в сов. прокате «Неаполь – город миллионеров»),

«Полицейские и воры» (1951 г., режиссер Стено, М. Моничелли), «Дни любви» (1954, режиссер Дж. Де Сантис).

Несмотря на различие творческих манер и почерков режиссеров, фильмы неореалистов объединяли исторический, конкретный подход к действительности, острая критика существующих условий жизни, антибуржуазный дух и искреннее сочувствие простым людям. Для киноязыка неореалистов стали характерными лаконизм и строгость, отказ от условности, ложной красоты и напыщенности, свойственных кино времен фашизма, а также от избитых голливудских штампов. Фильмы, как правило, снимались на натуре, роли часто исполняли непрофессиональные актеры. В основе фильмов лежало какое-либо подлинное событие, нередко почерпнутое из газетной хроники (отказ от «выдуманной истории»).

С направлением неореализма было связано творчество талантливых актеров: А. Маньяни, К. Дель Поджо, Л. Бозе, М. Джиротти, Р. Валлоне, А. Фабрици, Э. Де Филиппо, Тото и др. Эстетические принципы неореализма изложил кинотеоретик и кинодраматург Ч. Дзаваттини (его называли мозгом неореализма) в «Некоторых мыслях о кино» (1951 г.) и многих других работах.

Тема 5. Экранная культура СССР

Мощными достижениями в области кинематографической формы заявила о себе в 1920-е гг. советская киношкола. Ее содержательно-тематический аспект был ограничен советской идеологией, однако это не повлияло на стилистику фильмов и способ художественного мышления режиссеров.

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

В среде московских режиссеров лидировали Лев Кулешов, Сергей Эйзенштейн, Всеволод Пудовкин.

В мировой кинематографической контекст Л.В. Кулешов (1899–1970 гг.) прежде всего, как теоретик монтажа. Дефиниция «эффект Кулешова» прочно отождествляется с базовой концепцией монтажного искусства: в зависимости от последующего кадра изменяется смысловое значение предыдущего.

Еще дальше – в область ассоциативного и интеллектуального монтажа – шагнул С.М. Эйзенштейн (1898–1948 гг.). Монтаж Эйзенштейн понимал, как принцип композиции, как «строение вещей», как творческий процесс создания кинематографического образа. В лучших фильмах 1920-х гг. («Стачка», «Броненосец «Потемкин», «Октябрь») режиссерах показал художественные возможности монтажа.

В противовес эстетике С. Эйзенштейна и Дз. Вертова кинематограф Всеволода Илларионовича Пудовкина (1893–1953 гг.) опирается на индивидуализированного персонажа: «Недостаточно показывать на экране людскую массу, нужно в ней найти человека, героя, которого бы зритель любил или ненавидел». В своей экранной трилогии – «Мать» (1926 г.), «Конец Санкт-Петербурга» (1927 г.), «Потомок Чингис-хана» (1928 г.) – В. Пудовкин

рассматривает одну и ту же тему: как революция трансформирует жизнь человека. Используя метафорическое сопоставление эпизодов, режиссер так «конструировал» повествование, чтобы приоткрыть скрытые пружины события и психологического действия персонажа.

Поиском «абсолютно новой» формы были одержимы молодые ленинградские режиссеры, объединившиеся в группу ФЭКС (Фабрика Эксцентрического Актера). В 1922 г. они обнародовали свой манифест «Эксцентризм», где изложили пять основных принципов, базировавшихся, соответственно, на пяти отрицаниях: отрицание прошлого, старого, неподвижного; отрицание высокой («буржуазной») культуры и всяческих авторитетов. Таким образом, в ФЭКС (Г. Козинцев, Л. Трауберг, С. Юткевич и др.) провозгласили главными эстетическими принципами кино клоунаду, спонтанность, карнавализацию. Рассматривая фильм как монтаж трюков, как способ тиражирования штампов (стереотипов), режиссеры пошли путем реабилитации «чистых жанров» и массовой культуры: «Искусство без большой буквы, пьедестала и фигового листка... Бульвар несет революцию в искусство!».

Первоначально ФЭКС реализовывала свои идеи в театре. В 1924 г. на экранах появился их первый фильм «Похождения Октябрины» – эксцентрическая комедия-шарж. Наиболее значительным кинопроизведением ФЭКС стал фильм «Шинель» (1926 г.).

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

Новый этап в советском киноискусстве начинался в 1930-е гг. Он определяется успехами социалистической индустриализации и коллективизации сельского хозяйства, порожденными ими изменениями в сознании людей и связанным с этим новым идейным ростом советской художественной интеллигенции, утвердившейся на путях социалистического реализма.

Киноискусство 1930-х гг. поставило перед собой как главную задачу исследование процесса формирования нового социалистического сознания в ходе борьбы за социализм. Внимание художников кино было перенесено с образа народной массы, взятой в целом, на образы-характеры типических ее представителей, воплощаемые в их развитии, в типичных обстоятельствах революционной эпохи. Решению этой задачи помогла техническая революция в кинематографии: «великий немой» обрел голос и слово стало важнейшим средством характеристики его героев.

Звучащее слово изменило стилистику киноискусства: камера стала менее подвижной в сценах, основанных на диалоге; частую смену точек зрения аппарата стала постепенно вытеснять съемка с плавного движения аппарата внутри мизансцены; удлинились монтажные планы, а количество их

сократилось. Изобразительная композиция кадра все больше стала подчиняться задаче выражения игры актеров. Возросло значение самостоятельного творчества актеров и это заставило звуковое кино осваивать опыт реалистического советского театра. Новые возможности звукового кино показали фильмы «Златые горы» (1931 г.) режиссер С. Юткевича, «Иван» (1932 г.) режиссер А. Довженко и «Окраина» (1933 г.) режиссер Б. Барнета.

В СССР существовали те же модели, что и в Германии, и Италии 1930-х гг., но лишь с измененной окраской. Творчество режиссеров корректировалось Сталиным через так называемый государственный заказ и личное приятие или неприятие фильма. Так, известная музыкальная комедия Г. Александрова «Веселые ребята» (1934 г.) была благосклонно оценена критикой лишь после того, как вождь обронил: «А ничего, веселый фильм». И напротив, документальная картина Д. Вертова «Колыбельная» (1937 г.), не понравившаяся Сталину, фактически подытожила творческий путь мастера. Несвоевременное устремление режиссера делать фильмы о судьбах ничем не выдающихся «маленьких» людей открыто противоречило сложившимся к тому времени канонам. На советском экране господствовала историческая личность в мифологизированном ореоле, и это подтверждалось простым перечнем названий – «Чапаев», «Петр Первый», «Александр Невский», «Щорс», «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 г.», «Валерий Чкалов», «Иван Грозный», «Мичурин» и т.п. А если главным героем фильма становился «человек из народа», то это, как правило, была история его восхождения к вершине государственной власти: «Член правительства», «Трилогия о Максиме», «Светлый путь» и др.

Киноискусство 1930-х гг., утвердившееся на принципах социалистического реализма, отличало значит, жанровое и тематическое разнообразие. Продолжал развиваться ведущий в предшествующем десятилетии жанр революционной эпопеи в таких фильмах, как «Мы из Кронштадта» (1936 г.) Е. Дзигана и «Щорс» (1939 г.) А. Довженко.

В 1930-е гг. возник жанр музыкального фильма, в котором с большим успехом работали режиссеры Г. Александров, А. Ивановский и И. Пырьев.

Современные темы новаторски разрабатывались в фильмах режиссера С. Герасимова (фильм «Семеро смелых», 1936 г., и «Комсомольск», 1938 г.) и Ю. Райзмана (фильм «Машенька», 1942 г.). Авторы этих фильмов, обращаясь к повседневной жизни советской молодежи, выразили присущие ей чувства коллективизма и высокой моральной требовательности к себе и к другим.

Из опыта советского кино 1930-х гг. наиболее показательны в своем сопоставлении три последних картины С. Эйзенштейна. Фильм «Бежин луг» (1935 г., 1937 г.) с традиционной для С. Эйзенштейна экспрессивностью киноязыка мог стать выдающимся произведением советского мастера, сопоставимым с «Броненосцем «Потемкиным». Художественная сила и неоднозначность образного строя картины вскрывала трагическую суть социалистической эпохи, в которой господствовала не мораль, но идеология. Это и предрешило судьбу фильма «Бежин луг».

Следующая лента Эйзенштейна вышла на экраны в 1938 г. и была удостоена Государственной премии и многочисленных хвалебных отзывов. Однако с художественной точки зрения «Александр Невский» – наименее убедительное экранное произведение выдающегося режиссера. Открыто бутафорская природа картины совершенно не соответствовала стилистической концепции драмы-хроники, которую развивал в своем предыдущем творчестве С. Эйзенштейн. Фильм был вынужденным компромиссом мастера с властью. В случае неприятия и этой картины режиссер как минимум был бы лишен возможности работать в кино.

Последнее произведение – «Иван Грозный» (1947 г.) – явилось для С. Эйзенштейна подведением творческих и жизненных итогов. Известно, что в январе 1941 г. режиссеру передали предложение Сталина экранизировать историческую тему Ивана Грозного. «Эпоха консолидации» (1939–1941 гг.), пришедшая на смену «большому террору», требовала квазиисторического оправдания кровавых репрессий: сталинский «большой террор» должен был найти свои политические традиции в разгуле опричнины, а сам Сталин – в наделенном абсолютной властью Иване. С. Эйзенштейн попытался обратить внешний заказ в суверенную творческую деятельность.

Тема 6. Экранная культура США

В 1922 г. под предлогом борьбы с «аморальностью» Голливуда была учреждена Американская ассоциация продюсеров и прокатчиков во главе с видным деятелем Республиканской партии У. Хейсом. Выполняя функции внутренней цензуры, она ограждала экран не столько от «аморальности», сколько от передовых политических и социальных идей.

Реалистическому направлению в американском кино приходилось вести борьбу с коммерческим кинематографом. Яркий пример этой борьбы – судьба выдающегося режиссер и актера Э. Штрогейма. В отличие от Де Милля и его последователей, Э. Штрогейм в своих фильмах «Слепые мужья» (1919 г.), «Глупые жены» (1921 г.), «Алчность» (1924 г.), «Веселая вдова» (1925 г.), «Свадебный марш» (1928 г.) рисовал нравы верхов буржуазного общества в резкой, разоблачительной манере, без тени сентиментальности, с беспощадным и мрачным юмором. Попытки Э. Штрогейма сохранить творческую независимость, отказ подчиняться требованиям коммерческих стандартов привели к тому, что режиссер попал в число нежелательных художников и в конце 1920-х гг. был лишен возможности ставить фильмы.

Среди фильмов, снятых в 1920-е гг. К. Видором, выделялись две картины, выдвинувшие его в первые ряды реалистической американской режиссуры. В фильме «Большой парад» (1925 г.), история американского солдата, посланного воевать во Францию, обличались жестокость и бессмысленность войны, срывался ее романтический ореол. В фильме «Толпа» (1928 г.), рисуя жизненный крах мелкого клерка, наивно верившего в «великую американскую мечту» об успехе, режиссер разоблачал миф о равных возможностях в буржуазном обществе.

В рамках стандартного жанра мелодрамы некоторым талантливым режиссерам удавалось создать произведения, отмеченные художественным поиском. Пластическая выразительностью обладали фильмы Дж. Штернберга «Охотники за спасением» (1925 г.), «Подполье» (1927 г.), «Доки Нью-Йорка» (1928 г.), герои которых – обитатели трущоб, отщепенцы общества, преступники. Главными в этих ф. были внимание и сочувствие к «отверженным», эмоциональность обстановки действия. Фильм «Парижанка» (1923 г.), поставленный Ч. Чаплином (сам он не снимался в фильме), нарушал привычную схему мелодрамы о парижском полусвете; основная тема фильма – человеческое достоинство, погубленное властью денег. Это был единственный фильм Ч. Чаплина драматического жанра. Ч. Чаплин заложил основы высокого искусства кинематографической трагикомедии уже в многочисленных фильмах 1914–1918 гг. В фильме «На плечо!» (1918 г.), «Малыш» (1921 г.), «Пилигрим» (1923 г.), «Золотая лихорадка» (1925 г.) средствами эксцентрической комедии трактовались серьезные драматические сюжеты о борьбе «маленького человека» с жестокостью буржуазного общества. Большой кассовый успех позволил Ч. Чаплину добиться относительной творческой независимости и с 1923 г. возглавить собственную студию. В жанре комедии успешно работали в 1920-е гг. Г. Ллойд, создавший образ энергичного, предприимчивого американца, Х. Лэнгдон, игравший инфантильного простака, и Б. Китон. Маской Китона был застенчивый неулыбающийся человек. Его герой обычно вступал в единоборство с грубой силой и с огромными пугающими механизмами. Актерские и акробатические способности Б. Китона, разнообразие и изобретательность трюков обеспечивали высокий уровень его комедийного мастерства.

К концу 1920-х гг. посещаемость кинотеатров упала. В поисках новых средств для привлечения публики фирма «Уорнер бразерс», находившаяся накануне краха, купила у «Белл телефон компани» право на звук, аппаратуру. В 1926 вышли фильмы режиссер А. Кросленда «Дон Жуан» с музыкальным сопровождением и в 1927 г. «Певец джаза» с музыкой, диалогом и шумами. Звук, кино быстро завоевало успех у публики (число зрителей в 1927–1929 гг. возросло почти вдвое).

В 1930-х гг. сложилась монополистич. система Голливуда, где на долю пяти крупнейших фирм («Метро-Голдвин-Майер», «Парамаунт», «Уорнер бразерс», «XX век – Фокс», РКО) приходилось 90% производства и проката. Независимое производство сохранялось в скромных масштабах.

Появление звука в кино на некоторое время затормозило развитие выразительных средств киноискусства. Несовершенство звуковой аппаратуры заставило отказаться от движения камеры, от сложных мизансцен, натуральных съемок, ограничило возможности монтажа. Основным материалом стали экранизации театральных пьес, с экрана зазвучали нескончаемые диалоги. Главное внимание уделялось синхронности речи. Однако уже в 1929 г. в фильмах «Аллилуйя» К. Видора, «Аплодисменты» Р. Мамуляна наметились признаки успешного синтеза зрительной и звуковой образности.

Совершенствование кинотехники в 1930-х гг. позволило постепенно преодолеть трудности освоения звука. В американское кино пришли актеры, имевшие опыт работы в театре и владевшие сценической речью: Б. Дейвис, К. Хепберн, П. Муни, С. Треси, Э. Робинсон, Дж. Кегни, Г. Фонда, Дж. Стюарт и др. Определенное обновление кинодраматургии было связано с приходом в кино таких сценаристов, как Б. Хект, Ч. Мак-Артур, У. Бернетт, Ч. Ледерер и др., черпавших сюжеты из американской действительности, умевших придать достоверность характерам и диалогу. Среди ведущих сценаристов последующих десятилетий – Дж. Х. Лоусон, Д. Трамбо, Д. Николе, Р. Рискин, Р. Ларднер-младший.

Экономия, кризис 1929–1933 гг., вызвавший массовую безработицу, обнищание трудящихся и резко обостривший социальные противоречия США, повлиял на тематику американского кино, где начали звучать критические ноты. Рост организованной преступности получил отражение в фильмах гангстерского цикла «Маленький Цезарь» (1930 г.) М. Ле Роя, «Враг общества» (1931 г.) У. Уэлмана, «Лицо со шрамом» (1932 г.) Х. Хоукса. Эти фильмы воссоздавали атмосферу насилия и беззакония, вскрывали связь преступности с американской общественной системой. Американское кино затронуло также тему правосудия, продажности прессы, адвокатов, политиков. В картине «Большой дом» (1930 г.) Дж. У. Хилла был показан массовый бунт заключенных против невыносимых условий тюрьмы. «Я – беглый каторжник» (1932 г.) Ле Роя, основанный на документальном материале, разоблачал бесчеловечность американской судебной машины.

В 1933 г. президент США Ф. Рузвельт провозгласил политику «нового курса». Попытки государства преодолеть кризис путем регулирования экономики (ряд буржуазно-либеральных реформ), декларированное администрацией Рузвельта внимание к нуждам простого человека были положительно восприняты теми, кто хотел создавать правдивые, социально значительные произведения о трудовых людях Америки.

Кино второй половины 1930-х гг. обратилось к таким проблемам, как безработица, детская беспризорность, классовые конфликты. Однако острота этих проблем на экране чаще всего приглушалась. В 1933 г., когда экономический кризис затронул и кинопромышленность, банковский капитал окончательно захватил контроль над Голливудом. В 1934 г. вошел в силу «производственный кодекс», регламентировавший кинопродукцию под предлогом сохранения ее «моральной чистоты». Все это сказалось на содержании фильмов об американской действительности. Была выработана типичная сюжетная схема, где реальные обществ, конфликты переводились в план моральной проблематики и получали иллюзорное утешительное разрешение. Так, картина «Черная ярость» (1935 г.) М. Кертица правдиво показывала тяжелое положение шахтеров, но стачка в ней изображалась как результат подстрекательства платных провокаторов, а буржуазное государство – как защитник интересов рабочих. Социальные комедии Ф. Капры «Мистер Дидс переезжает в город» (1936 г.), «С собой не унесешь» (1938 г.), «Мистер

Смит едет в Вашингтон» (1939 г.), критиковавшие коррупцию политиков и бизнеса, в то же время утверждали, что в буржуазном обществе рядовой человек может добиться социальной справедливости. Первое место по кассовым сборам в 1936 г. занимала семилетняя «звезда» Ш. Темпл. Сентиментальные мелодрамы с участием этой юной актрисы внушали зрителю, что доброта и сердечность – панацея от всех социальных зол. В фильмах этого направления провинция идеализировалась как оплот демократии. Большой популярностью пользовался бывший ковбой актер У. Роджерс, воплощавший здравый смысл и чувство юмора «среднего американца»-провинциала (фильмы «Судья Прист», «Председатель округа» и др.). Даже гангстеры на экране раскаивались и на пороге смерти искупали вину перед обществом деяниями на его благо («Ангелы с грязными лицами» М. Кертица, «Последний гангстер» Э. Людвиг).

Но в противовес фильмам, воплощавшим социальные мифы буржуазного общества, в 1930 – начале 1940-х гг. появлялись и произведения демократической направленности. В 1934 г. К. Видор поставил на собственные средства фильм «Хлеб наш насущный» о кооперативе безработных. Несмотря на некоторую наивность и утопичность, в фильме показана сила солидарности простых людей, радость коллективного труда, свободного от эксплуатации.

1930-е гг. были наиболее плодотворным периодом в творчестве крупнейшего американского режиссера Дж. Форда. Фильмы «Осведомитель» (1935 г.), «Дилижанс» (в советском прокате «Путешествие будет опасным») и «Юный мистер Линкольн» (оба 1939 г.) выдвинули его на авансцену американского кино. В фильме «Гроздь гнева» (1940 г.) по роману Дж. Стейнбека резко и бескомпромиссно осуждалась жестокость капиталистической эксплуатации рабочих, вскрывалась непримиримость противоречий между угнетенными и угнетателями. Фильм стал одним из самых смелых произведений американского кино этого периода, хотя руководство «XX век–Фокс» смягчило остроту его выводов по сравнению с романом. Духовное богатство рабочих, их стойкость в борьбе за свои права обрисованы в картине Дж. Форда «Как зелена была моя долина» (1941 г.) о семье уэльских шахтеров XIX в. К теме социального протеста обращались и другие крупные мастера. В фильме «Тупик» (1937 г.) У. Уайлера и «Живешь только раз» (1937 г.) Ф. Ланга звучало обвинение буржуазному обществу, порождающему преступность. В фильме «Ярость» (1936 г.) Ф. Ланга и в фильме «Они не забудут» (1937 г.) М. Ле Роя, обличавших «суд Линча», американская провинция представала как косная обывательская среда. Картина «Лисички» (1941 г.) У. Уайлера по пьесе Л. Хелман – приговор бесчеловечной морали бизнеса.

В 1930-е гг. Ч. Чаплин создал свои наиболее значительные фильмы. Сохраняя верность художественным принципам немой «комической», он отказался в них от звучащего диалога. Основная тема фильма «Огни большого города» (1931 г.) – крушение иллюзий «маленького человека», столкновение мечты о счастье с жестокой реальностью. Ч. Чаплин едко высмеивал

американское «процветание», за фасадом которого скрывалась нищета. В фильме «Новые времена» (1936 г.) герой – «маленький бродяга» пытался выжить во враждебном мире капиталистической «цивилизации» с ее потогонной системой труда, нищетой безработных, жестокостью полиции.

Ленты социальной тематики составляли сравнительно небольшую часть продукции Голливуда, выпускавшего около 400 фильмов в год. Руководители студий ориентировались на развлекательный кинематограф. С приходом звука большое развитие получил мюзикл. Оригинальностью стиля отмечены работы хореографа Б. Беркли, использовавшего возможности кино для усиления выразительности эстрадного танца. Актеры Дж. Гарленд и М. Руни, певица Д. Дурбин, танцоры Э. Пауэлл, Ф. Астер и Дж. Роджерс, талантливые исполнители Л. Хорн, Б. Робинсон и др. внесли значит. вклад в становление этого жанра. Немалое место в кинорепертуаре занимали «костюмные» исторические фильмы. Огромный кассовый успех имела экранизация романа М. Митчелл о Гражданской войне в США (1861–1865 гг.) «Унесенные ветром» (1939 г.) режиссер В. Флеминга, с английской актрисой В. Ли и К. Гейблом в главных ролях. С начала 1930-х гг. получили распространение «фильмы ужасов», в которых действовали фантастические чудовища – монстр («Франкенштейн», 1931 г. Дж. Уэйла), вампир («Дракула», 1931 г. Т. Браунинга), гигантская обезьяна («Кинг-Конг», 1933 г. Э. Шедсака и М. Купера).

Появление звука в кино внесло изменения в жанр кинокомедии. В кино пришла группа комедийных актеров из театра и мюзик-холла. Новый тип комической героини, циничной и предприимчивой соблазнительницы, принесла на экран М. Уэст; образ ироничного клоуна-мизантропа создал У. Филдс. Ведущее место в кинокомедии занимало актерское трио братьев Маркс. В их творчестве, основанном на юморе абсурда, элементы цирковой клоунады сочетались с диалогом, насыщенным каламбурами. Традиции «салонной комедии» режиссера Э. Любича, продолжавшего работать и в 1930-е гг., были развиты «в сумасбродной комедии». Сюжеты в этом жанре в основном строились на экстравагантных приключениях богачей, а юмор был преимущественно словесным.

Агрессивность нацизма, приближение Второй мировой войны вызвали появление картин, проникнутых тревогой перед фашистской угрозой в самих США. Фильмы «Черный легион» (1937 г., режиссер А. Майо), «Признания нацистского шпиона» (1939 г., режиссер А. Литвак), «Познакомьтесь с Джоном Доу» (1940 г., режиссер Ф. Капра) разоблачали деятельность профашистских организаций в США. Едкой сатирой на нацистскую Германию стал фильм Ч. Чаплина «Великий диктатор» (1940 г.). В картине «Гражданин Кейн» (1941 г.) режиссер О. Уэллс создал образ газетного магната, который в погоне за властью попирает все человеческие ценности и приходит к духовному опустошению. Новаторское сюжетное построение (характер Кейна воссоздается из обрывков воспоминаний знавших его людей), мастерство

оператора Г. Толалда, прекрасный актерский ансамбль во главе с самим Уэллсом сделали фильм выдающимся произведением американского кино.

После вступления США во Вторую мировую войну, в декабре 1941 г. начали создаваться фильмы военной тематики. В основном они трактовали события войны поверхностно, в жанрах мелодрамы («Касабланка», 1943 г., режиссер М. Кертиц) или приключенческо-шпионских «боевиков». На их фоне выделялась достоверностью «История рядового Джо» (1945 г.) режиссера У. Уэлмана, сделанная на основе фронтовых корреспонденции Э. Пайла. Героическая борьба советского народа с фашизмом получила отражение в картинах «Миссия в Москву» (режиссер М. Кертиц), «Северная звезда» (режиссер Л. Майлстоун), «Песнь о России» (режиссер Г. Ратов) – все 1943 г., «Контратака» (1945 г., режиссер З. Корда). Борцам антифашистского Сопротивления в Европе посвящен фильм «Палачи тоже умирают» (1942 г., режиссер Ф. Ланг). Антифашистский роман А. Зегере «Седьмой крест» об узниках нацистских лагерей экранизировал в 1944 г. режиссер Ф. Циннеман.

Раздел II. Экранная культура стран Западной Европы и США (1945-2000)

Тема 7. Экранная культура Франции

В экономическом отношении французское кино после войны снова столкнулась с большими трудностями. Развернувшаяся борьба французской общественности в защиту национального кино привела к улучшению условий финансирования кинопроизводства. Если в 1947 г. было создано 75 фильм, то в 1948 г. их число превысило 100 и на протяжении 1950-х гг. оставалось на этом уровне. Несмотря на эти неблагоприятные условия, Франция продолжала оставаться одной из ведущих кинематографических держав, в основном за счет высокой художественной культуры ее деятелей.

Французское киноискусство 1950-х гг. отличалось большим тематическим, жанровым и идейным разнообразием, наличием ярких творческих индивидуальностей. Его ведущие мастера стремились выразить свою тревогу в связи с положением человека в современном мире. В своеобразные притчи, пронизанные философскими и религиозно-этическими мотивами, превращал свои фильмы Р. Брессон («Дневник сельского священника», 1950 г., «Приговоренный к смерти бежал», 1956 г., и др.). В число ведущих режиссеров выдвинулся Ж. Беккер («Золотая каска», 1952 г., «Не тронь добычу», 1954 г., «Монпарнас, 19», 1957 г.), для которого было характерно поэтическое переосмысление жанров и сюжетов, традиционных для развлекательных фильмов. Активно работали такие режиссеры, как Ж. Дювивье – «Под небом Парижа» (1951 г.), «Мари-Октябрь» (1959 г.); Кристиан-Жак – «Фанфан-Тюльпан» (1952 г.), «Если парни всего мира» (1955 г.), «Закон есть закон» (1958 г.); Р. Клеман – «Жервеза» (1956 г.), «На ярком солнце» (1960 г.) и др.

Во второй половине 1950-х гг. в французском кино, несмотря на ряд достижений и в целом высокий профессиональный уровень, появились признаки застоя. Французская кинокритика этих лет помогала деятелям кино осознавать и формулировать новые задачи. Она требовала от художников индивидуального, авторского подхода, непосредственного контакта с реальностью. Во французском кино длительное время, лишенное притока свежих сил, пришел большой отряд молодых кинематографистов. Среди них были Ф. Трюффо, К. Шаброль, Л. Маль, Ж. Л. Годар и многие другие. Переворот в понимании задач киноискусства и в методах кинопроизводства был налицо. Выяснилось, что скромный фильм, без «кинозвезд» и постановочных эффектов, снятый на небольшие деньги никому не известным режиссером, по эскизному сценарию, может иметь успех, если в нем заключены авторская мысль и свежий взгляд на жизнь. На какое-то время во французском кино создалась обстановка, благоприятная для художественных экспериментов.

Опыт «новой волны» не прошел бесплодно для французского кино: появилась свободная и непринужденная режиссер манера, сближавшая работы молодых одновременно и с лирической исповедью, и с документальным репортажем, и с публицистическим высказыванием. Были разбиты каноны узко понимаемого профессионализма, сломаны границы между традиционными жанрами. Ряды французского кино пополнились новыми актерами (Ж. П. Бельмондо, Ж. Моро, А. Делон, Ж. Л. Трентиньян, А. Эме, К. Денев, А. Карина и др.), операторами (А. Деке, Р. Кутар, Ж. Рабье, С. Вьерни и др.), композиторами (М. Легран, М. Жарр и др.). Однако коммерческое кино, развлекательное по своим задачам, буржуазное по духу, стало с большой ловкостью усваивать находки молодой режиссуры и приспособлять их к своим задачам (яркий пример тому – фильм К. Лелуша «Мужчина и женщина», 1966 г.).

С середины 1960-х гг. во французском кинематографе наметились новые тенденции. Повышение общественной активности различных слоев населения привело к повышению роли и удельного веса политической проблематики на экранах Франции. В цикле политических детективов И. Буассе, в социальных картинах о рабочем классе Б. Поля, а также в ряде других произведений рассматривались различные проблемы международной жизни, классовой борьбы, обличалась коррупция, превышение власти полицией.

Высокую оценку зрителей и критики получили картины Л. Буньюэля – «Скромное обаяние буржуазии» (1972 г.), «Призрак свободы» (1974 г.), «Этот смутный объект желаний» (1977 г.); Р. Брессона – «Четыре ночи мечтателя» (по Ф. Достоевскому, 1971 г.), «Вероятно, дьявол» (1977 г.); Рене – «Провидение» (1977 г., с Великобританией), «Мой американский дядюшка» (1980 г.); Ж. Ривета – «Селина и Жюли совсем заврались» (1974 г.).

В конце 1960-х – начале 1970-х гг. продолжалось развитие традиционных для французского кино жанров, в первую очередь психологической драмы, детектива и комедии.

В 1970–1980-е гг. во французском кино работали режиссер К. Берри, Ж. Л. Бертуччелли, Ф. де Брока, М. Девиаль, М. Драш, А. Жессюа, Ж. Жиро, Ж. Лотнер, Э. Молинаро, И. Робер, Ж. Д. Симон, Ж. Ш. Таккелла, А. Тешине.

В результате огромного коммерческого успеха эротического фильма «Эмманюэль» (1974 г., режиссер Ж. Жекен) и ослабления цензурных запретов резко возросло число порнографических лент. Увеличилось число фильмов на телеэкране (около 500 в год). Телевизионные компании с 1975 г. стали официально участвовать в финансировании части кинопродукции. В конце 1970-х гг. была начата разработка программы по распространению фильм на видеокассетах и видеодисках. Определенное значение для развития нац. кинематографа имели уменьшение налогов с доходов от кино в 1978, отмена государственного лимита цен на кинобилеты (1980 г.) и увеличение платы за право демонстрации фильм по телевидению, а также закон об обязательной передаче фильмов на хранение в государственный киноархив (1977 г.) и усовершенствование в 1978 г. существовавшей с 1960 г. системы предоставления государственного кредита на постановку фильм, погашаемого за счет поступлений от проката. Однако принятые правительством меры не могли коренным образом улучшить тяжелое экономическое положение производства и проката фильм, сети кинотеатров и тем более преодолеть ставшие хроническими трудности художественно-творческого характера.

Два последних десятилетия XX века в кино Франции проходят под знаком постмодернизма, что позволяет отдельным исследователям говорить о взлете киноискусства, чуть ли не сравнимом с периодом «Новой волны», однако реальная картина менее радужна и более противоречива. Прежде всего, коммерческое кино сохраняет свою преобладающую роль, а Голливуд – свое ведущее место в репертуаре кинотеатров.

1982–1983 гг. можно считать началом французского «необарокко». В это время дебютируют Жан-Жака Бенекса (р. 1946 г.), Леос Каракс (р. 1962 г.) (настоящее имя – Александр Дюпон), Люк Бессон (р. 1959 г.). Их деятельность во многом предопределило лицо французского кино 1980–1990-х гг. Наиболее удачливым из наследников трио «Бенекс-Бессон-Каракс» сегодня является Франсуа Озон (р. 1967 г.).

Предлагая французам и Европе немало отличных фильмов, поставленных высокопрофессиональными режиссерами среднего и нового поколений, кино Франции на пороге XXI века не имеет того художественного влияния и общественного значения, которым обладал французский кинематограф во времена Р. Клера, М. Карне и Ж. Ренуара или расцвета «Новой волны». И происходит это, скорее всего, потому, что совершенно изменился интеллектуальный и морально-психологический климат Западной Европы, переживающей переходный момент в мире, ставшем в начале 1990-х гг. однополюсным. Мировосприятие французского кино, начиная с ряда мастеров «Новой волны» и до настоящего момента (имеются в виду фильмы авторов, а не ремесленников), ближе всего именно к такому пониманию постмодернизма. Отсюда – и застой, который будет несомненно преодолен, как только жизнь

выдвинет иную, не обязательно двухполосную, концепцию нашего мира, и мастера французского кино почувствуют потребность выразить ее языком экрана.

Тема 8. Экранная культура Италии

Послевоенное итальянское кино столкнулось в своем развитии со значительными препятствиями: американским проникновением в итальянское кинопроизводство и прокат, отсутствием законодательства, способного защитить национальное кино от голливудской конкуренции, нехваткой финансовых средств, цензурными преследованиями правительственных органов, католической церкви и Ватикана. Консервативные силы призывали покончить с «вредными фильмами о нищете», объявляли их «антинациональными». В 1949 г. в защиту молодого прогрессивного кино поднялось широкое движение. В нем участвовало 15 тысяч киноработников. Однако в результате гонений и отсутствия средств развитие неореализма было нарушено и многие замыслы остались неосуществленными. Неореализм переживал трудности и в связи с общим изменением историческими и политическим обстановки, всей атмосферы в стране.

К середине 1950-х гг. итальянское кино вступило в полосу глубокого идейного и художественного кризиса. Однако именно в это время сказалось то сильное влияние, которое успел оказать неореализм на прогрессивное киноискусство Франции, Испании, Японии, Индии, стран Латинской Америки и др.

1960-е гг. ознаменовались общим подъемом итальянского кино. Почти одновременно (1959–1960 гг.) вышли фильм, вновь привлечшие внимание к итальянскому кино во всем мире: «Рокко и его братья» (1960 г., режиссер Л. Висконти), «Сладкая жизнь» (1959 г., режиссер Ф. Феллини), «Приключение» (1960 г.) и «Ночь» (1961 г., оба режиссер М. Антониони). С разных идейных позиций эти фильм отражали новый этап развития итальянского общества – период временной «стабилизации» капитализма и видимости «всеобщего процветания».

К новому для Италии жанру кинопублицистики обратился режиссер Ф. Роззи, создавший при помощи метода документально точной реконструкции подлинных событий острые социальные ленты «Сальваторе Джулиано» (1961 г.), анализировавший проблему мафии, и фильм-памфлет «Руки над городом» (1963 г.). Многие режиссеры стремились сблизить кино с «большой» литературой. Внимание привлекли фильм режиссер: Л. Висконти – «Леопард» (по Т. ди Лампедуза, 1962 г.) и «Смерть в Венеции» (по Т. Манну, 1971 г.); В. Дзурлини – «Семейная хроника» (по В. Пратолини, 1962 г.) и др.

Особое место заняло творчество дебютировавшего в 1961 в кино писателя-режиссер П. П. Пазолини (1922–1975): фильм «Аккатоне» (1961 г.), «Мама Рома» (1962 г.), эпизод «Овечий сыр» в фильм «РоГоПаГ» (1963 г.). Его фильм, отдавая порой чрезмерную дань натурализму, тем не менее правдиво рисовали страшную жизнь римских люмпенов – обитателей городских окраин.

Дискуссию вызвал фильм «Евангелие от Матфея» (1964 г.), в котором П.П. Пазолини пытался примирить коммунистические и христианские идеалы. Впоследствии режиссер провозгласил отказ от всякой идеологии (фильм «Птицы большие и малые», 1966 г.) и обратился к экранизации произведений классики: «Царь Эдип» (1967 г.), «Медея» (1969 г.), «Декамерон» (1970 г.), «Кентерберийские рассказы» (1971 г.), «Цветок 1001 ночи» (1973 г.). Действие его последнего фильм «Сало, или 120 дней Содома» (по роману М. Де Сада, 1975 г.) перенесено в фашистскую «республику Сало». Антифашистская направленность фильм сочетается у П. П. Пазолини с характерными для его творчества мотивами жестокости и болезненного эротизма.

В этот период успешно развивался и жанр социальной комедии. Лучшие из фильм этого жанра, получившего название «комедии по-итальянски», отличали демократичность и подлинно народный характер. Типичное для них сочетание элементов комического и трагического и обращение к серьезной современной проблематике делало эти комедии самым жизнеспособным жанром итальянского кино.

Во второй половине 1960-х гг., отражая движение стихийного бунта и протеста молодежи Запада, возникло «кино контестации». В фильм «Кулаки в кармане» (1965 г.) молодой режиссер М. Беллоккьо в парадоксальной форме выразил настроения стихийного анархического бунта молодежи против буржуазных устоев жизни, семьи, старшего поколения. «Кино контестации» так и осталось «кино дебютантов»: почти все его авторы поставили лишь по одному, первому, фильму или же начали ставить спекулятивные, коммерческие ленты.

На рубеже 1960–1970-х гг. в связи с успехами левых сил и обострением политической борьбы возросло число фильм, остро ставивших жгучие социальные и политической проблемы. В начале 1970-х гг. зародилось политическое кино. Антифашистский дух, критический социальный заряд, известная общность художественных принципов сближали его с неореализмом.

В 1960–1970-е гг. антифашистская тема была ведущей в итальянском кино.

Политическая, идеологическая и экономическая нестабильность общего положения в Италии с середины 1970-х гг. породили среди некоторых деятелей итальянского кино настроения безысходности, неуверенности, разочарования, отразившиеся в фильм «Тодо модо», «Сиятельные трупы», а также «Последняя женщина» (три – 1976 г.) и «Прощай, самец!» (1978 г.) – оба режиссер М. Феррери, «Репетиция оркестра» (режиссер Ф. Феллини), «Пробка» (режиссер Л. Комечини) – оба 1979 г.

Исподволь назревавший кризис итальянского кино с особой силой разразился в конце 1970-х гг. В числе многих причин: возрастающее проникновение американского капитала в кинопроизводство и систему проката, отсутствие финансовой поддержки государства, конкуренция телевидения и др., а также смерть ряда ведущих режиссеров Л. Висконти, Р. Росселлини, В. Де Сика, П. Джерми, П. П. Пазолини.

В 1980-е г. отдельные картины создавались как бы на инерции предшествующего опыта. В жанре гротеска выступала Л. Вертмюллер. Д. Дамиани продолжал создавать политические детективные драмы, из которых наиболее известен сериал «Спрут» (1983 г.). Ф. Роззи после «Кармен» сделал свою последнюю картину «Перемирие» (1997 г.) в духе даже не итальянского неореализма, а реализма социалистического, предлагая мировому зрителю образ Второй мировой войны, чрезвычайно близкий классическим советским лентам, таким как «Освобождение» Ю. Озерова.

Режиссеры Э. Скола и братья П. и В. Тавиани продолжали ностальгические размышления по поводу кризиса левых идей и, невзирая ни на что, верили в идеалы прошлого. Среди работ братьев Тавиани специального упоминания заслуживает телевизионный фильм по роману Л. Толстого «Воскресение» (2002 г.), где они попытались сделать классический сюжет актуальным и близким современной западной аудитории.

Прихода нового поколения кинематографистов в итальянское кино пришлось ждать до второй половины 1980-х гг. С 1985 по 1989 гг. было снято 70 полнометражных дебютов, многие из которых привлекли внимание критики (К. Маццакурати, Д. Лукетти и др.).

В начале XXI века дебютантов обошли стайеры-ветераны, сохранявшие верность своей тематике. В 2003 г. на кинофестивале в Венеции двумя самыми заметными картинами стали «Мечтатели» Б. Бертолуччи и «Здравствуй, ночь» М. Беллоккьо.

Таким образом, начиная с 1940-х гг., Италия создает блистательное киноискусство и порождает такое большое количество выдающихся кинорежиссеров, как ни одна другая страна. Итальянское киноискусство постоянно, хотя и неравномерно, эволюционировало. Появлялись новые художники, шли поиски новых тем и новых средств выразительности.

Тема 9. Экранная культура Швеции

К концу Второй мировой войны кино Швеции переживало микроренессанс. Военные действия привели к сокращению импорта зарубежных фильмов. Соответственно выросло национальное кинопроизводство. Рост продукции (40–45 картин в год вместо прежних 25) сопровождался качественными изменениями.

Некоторые из лучших фильмов военных лет («Преступление», 1940 г., режиссера А. Хенриксона, «Слово», 1943 г., режиссера Г. Муландера, «Травля», 1944 г., режиссера А. Шеберга) использовали современный материал для призыва к сопротивлению нацистам; другие проводили сознательные аналогии между историческим прошлым и настоящим. Третьи – возрождали забытые традиции В. Шестрома и М. Штиллера.

В новой атмосфере, которая утвердилась в г. войны в культурной жизни Швеции, фильмы А. Хенриксона, Г. Муландера, А. Шеберга прозвучали вызовом коммерческой рутине. Эре безликих и беспроблемных постановок приходил конец.

В первые же г. после окончания войны шведское кино лишилось преимуществ, связанных с временным прекращением импорта зарубежных фильмов. К концу 1940-х гг. отечественные фильмы составляли лишь около 40% репертуара. Кинорынки скандинавских стран не спасали положения: доминировал и там Голливуд. Кроме того, с 1948 г. шведская кинопромышленность облагалась самым высоким в мире налогом – 37,5% (налог на театры, варьете и цирк не превышал 15%). В 1950 г. газета «Биографбладет» констатировала: «Продюсер, который тратит на постановку 300 тысяч шведских крон, если он надеется оправдать затраты, должен собрать аудиторию в 800 тысяч человек, т. е. более десятой части населения всей страны. Если фильм оказался удачным и собрал полмиллиона зрителей, продюсер теряет 120 тысяч шведских крон, а государство получает в виде налога 375 тысяч». В результате близорукого отношения к кино выпуск фильмов сократился до 35 в год, а продюсеры вернулись к традиционным для 1930-х гг. фарсам и семейным драмам с элементами эротики. Только в 1951 г., после забастовки продюсеров (локаут на студиях продолжался 9 месяцев), правительство пересмотрело налоговую политику.

Однако «поддержка» кино выразилась в том, что кинофирмам стали отчислять небольшой процент от суммы, собиравшейся в качестве налога на кинозалы. Это не было решением проблемы, и в 1955 г. из 350 фильмов, выпущенных в прокат, почти 200 были американскими. Отечественные составляли 10%. К началу 1960-х гг. производство упало до 12 картин в год.

Лента А. Шеберга «Травля» (1944 г.) стала манифестом «фюртиотализма» – направления в шведской литературе и искусстве, сложившегося как протест молодого поколения творческой интеллигенции против мелкобуржуазных идеалов. В формировании идейной платформы «фюртиотализма» сыграли роль война и послевоенная ситуация в Европе, разочарование молодежи. Идейно-художественные принципы «фюртиотализма» в киноискусстве получили наиболее яркое воплощение в ранних фильмах режиссера И. Бергмана «Кризис» (по Л. Фишеру) и «Дождь над нашей любовью» (1946 г.), «Корабль идет в Индию» (1947 г.), «Музыка в темноте» и «Портовый город» (1948 г.), «Тюрьма» и «Жажда» (1949 г.). Одновременно появились фильмы Г. Муландера по сценарию И. Бергмана «Женщина без лица» (1947 г.), «Ева» (1948 г.), «Разведенный» (1951 г.), показывающие пустоту и бездуховность буржуазного общества. Сходные темы развивались в фильмах режиссера Экмана – «Смена поезда» (1942 г.), «Скитания с месяцем» (1945 г.), «Банкет» (1948 г.), «Девушка и гиацинты» (1949 г.), «Отдельный вход» (1956 г.); Л. Э. Чельгрена – «Пока город спит» (1950 г.), «Насилие» (1955 г.), «Жестокая игра» (1956 г.), «Ночной свет» (1957 г.).

Значительным явлением в шведском кино стало творчество режиссера Х. Фаустмана, впервые затронувшего вопросы пролетарской солидарности, классовой борьбы: «Ночь в порту» (1943 г.), «Когда цветут луга» (1946 г.), «Чужая гавань» (1948 г.), «Ларе Хорд» (по Я. Фридегорду, 1948 г.). Жизнь пролетариата с суровым реализмом рисует режиссер А. Матсон в ленте

«Железнодорожники» (1947 г.). Однако после лирического фильма «Она танцевала одно лето» (1951 г.), получившего международное признание, а также экранизаций романов Х. Лакснесса «Салка Валка» (1954 г.) и А. Стриндберга «Островитяне» (1955 г.) А. Матсон стал снимать уголовно-приключенческие картины, «фильмы ужасов». Он был в числе режиссеров, снявших новые варианты лучших фильмов периода немого кино (фильм «Возница», 1958 г.).

В послевоенное шведское кино одним из ведущих деятелей стал режиссер А. Шеберг. Глубокий анализ духовного мира героев отличает его фильмы-экранизации национальной литературы «Просто мать» (по И. Лу-Юхансону, 1949 г.), «Фрекен Юлия» (1951 г.), «Карин Монсдоттер» (1953 г.) и «Отец» (1969 г.) – все по А. Стриндбергу, «Варавва» (по П. Лагерквисту, 1952 г.), «Судья» (по В. Мубергу, 1960 г.). Разрабатывая тему личности и общества, А. Шеберг продолжал развивать художественно-эстетические принципы своих ранних фильмов: напряженность действия, эмоциональность и пластичность изображения, неожиданные ракурсы, смелую игру светотени. С творчеством А. Шеберга связано формирование шведской актерской школы 1950–1960-х гг., к которой принадлежали актеры А. Челлин, У. Пальме, С. Йеррель, М. Сеттерлинг, Э. Дальбек, А. Бьерк, У. Якобсон и др.

Особое место в шведском кино занимает творчество И. Бергмана (1918–2007 гг.). После остросоциальных фильмов в русле «фюртиотализма» Бергман обратился к отражению на экране философских проблем, поисков смысла жизни, субъективных переживаний героев, их нравственных исканий, душевных сомнений. Мягким лиризмом проникнуты фильмы «К радости» (1950 г.), «Летняя игра» (1951 г.), «Лето с Моникой» (1953 г.). Стремление исследовать женскую психологию отличает фильм «Женщины ждут» (1952 г.), «Женские грезы» (1955 г.), «У истоков жизни» (1958 г.). Тонкий юмор, ирония присущи комедиям «Урок любви» (1954 г.), «Улыбки летней ночи» (1955 г.), «Око дьявола» (1960), «Не говоря уже обо всех этих женщинах» (1964 г.). Насыщены символикой философские фильмы-притчи «Седьмая печать» и «Земляничная поляна» (1957 г.), «Источник» (1960 г.). Положению художника в обществе посвящены фильмы «Вечер шутов» (1953 г.), «Лицо» (1958 г.), «Как в зеркале» (1961 г.), в которых подлинное искусство противопоставляется косности мелкобуржуазных обывателей. Трагическим мироощущением проникнуты фильмы «Причастие» и «Молчание» (1963 г.), «Персона» (1966 г.), «Час волка» и «Стыд» (1968 г.), «Страсть» (1969 г.), «Прикосновение» (1971 г., с Великобританией), «Шепоты и крик» (1972 г.). Герои этих лент безрезультатно пытаются найти выход из внутреннего кризиса, преодолеть разлад между собственным мировосприятием и реальной действительностью. Бергман воспитал актеров шведского кино: Г. Бьернстранда, М. фон Сюдова, Я. Кулле, Э. Юсефсона и актрис Б. Андерсон, Х. Андерсон, И. Тулин, Л. Ульман, Г. Линдблум. С Бергманом работают крупнейшие операторы Г. Фишер и С. Нюквист.

В 1960-х гг. в шведском кино произошла почти полная смена поколений. Проведенная в 1963 г. кинореформа значительно облегчила работу начинающих режиссеров. Был создан Шведский киноинститут (1963 г.), ставший не только основным информационным, научным центром и учебным заведением, но и крупной компанией по производству фильмов. В это же время формировалось направление т. н. нового шведского кино. Многие режиссеры этого направления (Б. Видерберг, В. Шеман, Й. Доннер, Г. Ерлинг) начинали как писатели и первые свои фильмы ставили на основе собственных литературных произведений. Для «нового шведского кино» характерны правдивое изображение жизненных конфликтов, социальный анализ, стремление исследовать жизнь личности и общества в их сложных взаимодействиях. В фильмах этого направления происходили поиски новых экспрессивных средств киноязыка; кино приблизилось к реальной жизни, в художественном кино использовались приемы и выразит, средства документального. Во многом это стремление было продиктовано желанием молодых режиссеров противопоставить себя изысканности и субъективному мироощущению предыдущего поколения режиссеров, прежде всего Бергману.

Один из ведущих деятелей «нового шведского кино» режиссер Бу Видерберг (1930–1997 гг.) в фильмах «Детская коляска» (1962 г.), «Вороний квартал» (1963 г.), «Любовь-65» (1965 г.), «Привет, Роланд!» (1966 г.) касался проблем послевоенной шведской молодежи. Наиболее отчетливо социальная направленность в творчестве Бу Видерберга проявилась в фильме о рабочем движении: «Одален-31» (1968 г.) и «Джо Хилл» (1971 г.). Эпический размах повествования отличает фильм Я. Труэлля «Вот твоя жизнь» (по Э. Юнсону, 1966 г.) и диологию по В. Мубергу «Эмигранты» (1971 г.) и «Поселенцы» (1972 г.). Социальная проблематика присутствовала в фильмах В. Шемана «Любовница» (1962 г.), «491» (1963 г.), «Одежда» (1964 г.), «Вы лжете!» (1969 г.) и особенно в фильме «Пригоршня любви» (1974 г.), посвященном всеобщей забастовке 1909 г.

К проблемам молодежи обращаются режиссеры-дебютанты 1970-х гг.: Р. Андерсон («Любовная история», 1970 г., «Гиляп», 1976 г.), М. Арен («Мария», 1975 г., «Лето одной любви», 1979 г.), Л. Хальстрем («Парень и девушка», 1975 г., «У меня будет ребенок», 1979 г.). В фильме «Художник» (1982 г., режиссер Е. де Реес и К. Улофсон) история рабочего-художника дается на широком социальном фоне.

В конце 1970-х гг. в кино пришла группа режиссеров-женщин: М. Арне, Г. Линдблум, И. Хельнер, Б. Свенсон, И. Тулин, С. Остен.

В 1960–1970-е гг. получило развитие кино для детей. Видным его представителем стал режиссер О. Хельбум, поставивший свыше 10 фильмов по произведениям детской писательницы А. Линдгрэн, в т. ч. ленты «Малютка Червен, Боцман и Мозес» (1964 г.), «Пеппи Длинный-чулок» (1968 г., с ФРГ), «Эмиль из Леннеберги» (1971 г.), «Лучший в мире Карлсон» (1974 г.), «Братья Львиное Сердце» (1977 г.), «Расмус и бродяга» (1982 г.).

В 1980-е гг. в Швеции ставится 15–25 фильмов ежегодно. В 1983 г. действовало 45 кинокомпаний, крупнейшие из них – «Свенск фильминдустри» (основана в 1919 г.), «Эурупа-фильм» (основана в 1930 г.) и «Сандрев» (основана в 1938 г.), а также киноинститут, с 1966 г. выпускающий фильмы.

1980-е гг. не отмечены ни большими художественными достижениями, ни заметными коммерческими успехами, хотя, несмотря на доминирование Голливуда, шведские комедии и драмы пользуются популярностью на внутреннем рынке. За пределами страны в это время известны лишь детский фильм Л. Хелльштрема «Моя собачья жизнь» (1985 г.), великолепная экранизация романа Мартина Андерсена-Нексе «Пелле-завоеватель» (1988 г., совместная шведско-датская постановка, режиссер Б. Аугуст) и – естественно – бергмановский «Фанни и Александр» (1983 г.). Ежегодная продукция, как и прежде, колеблется между 15–20 постановками, и только прямая государственная поддержка шведской кинематографии в 1990-е гг. меняет ситуацию к лучшему.

«Флагманом» шведской кинематографии чаще всего называют детский кинематограф. Наиболее известные фильмы 1990-х для детей и подростков («Когда я был собакой», 1995 г., режиссер Л. Халльстрем; «Рыцарь природы», 1996 г., режиссер С. Ярл; «Жизнь сыщика опасна», по книге А. Линдгрена, 1996 г., режиссер Г. Кармбак; «Мечь Кармен», 1997 г., режиссер С. Остен; «Тсацики, мама и полицейский», 2000 г., режиссер Э. Лемхаген) продолжают традиции 1970-х гг.

Все же появление новых имен и способной молодежи не может компенсировать очевидных утрат – в 1990-е гг. не снимает Бергман, в 1997 г. из жизни уходит Бу Видерберг (ему посвящен документальный фильм С. Ярла «Жизнь любой ценой», 1998), ничего не слышно о Кьелле Греде. Только Ян Труэлль привлекает внимание экранной биографией Кнута Гамсуна («Гамсун», 1996 г.) с М. фон Сюдовым в главной роли, да прославившийся своей «Любовной историей» Рой Андерссон снимает поэтический авангардистский фильм «Песни со второго этажа» (2000 г.). Популярная в 1960-е г. социальная тема все чаще присутствует для мотивации изображения сенсационных мотивов насилия, секса, увлечения наркотиками.

Однако в самом конце 1990-х гг. появился режиссер Лукас Мудисон (р. 1969 г.), для которого именно социальные проблемы представляют центральный интерес (фильмы «Покажи мне любовь» (1999 г.), «Вместе» (2000 г.) «Навсегда Лилия» (2002 г., пять наград Шведской киноакадемии), «Контейнер» (2006 г.), «Мамонт» (2009 г.), «Мы – лучше» (2013 г.).

В 2000 г. шведское кино наконец-то вышло из кризиса, о чем свидетельствуют участие во всех главных фестивалях, номинация на премии «Оскар» и «Феликс» и рекордное количество снятых художественных фильмов, девять из которых поставлены дебютантами. Государственная поддержка помогла пробудить интерес и желание видеть на экране Швецию, показанную глазами шведов.

Тема 10. Экранная культура ФРГ

Социально-политическая атмосфера в ФРГ в первое послевоенное десятилетие была крайне неблагоприятна для развития прогрессивных художественных тенденций. Мощная машина кинопроизводства (в те г. в ФРГ ежегодно создавалось около 150 лент) была всецело подчинена пропаганде политики стоящего у власти правительства Конрада Аденауэра. И все же прогрессивные произведения появлялись. Они создавались небольшой группой режиссеров, среди которых следует выделить имена В. Штаудте, Х. Койтнера, К. Хофмана, Б. Вики.

1960-е гг. оказались для западного кинематографа временем тяжелых испытаний. Новизна телевидения – первого зрелищного искусства, переступившего порог человеческого жилища, – отвлекла от кинотеатров значительную часть аудитории. Во всем западном мире уровень кинопроизводства заметно снизился. Наиболее критическая ситуация сложилась в кино ФРГ. Она ознаменовалась крахом концерна УФА, в рамках которого создавалась значительная часть кинопродукции ФРГ. Резко сократилось кинопроизводство – теперь оно не превышало 70 фильмов в год.

Безусловно, главным виновником гибели концерна было телевидение, позволившее, не выходя из комнаты, увидеть страны и континенты, театральные спектакли и спортивные состязания. Но существовали и другие причины. Откровенная реакционность большинства фильмов, их убогий художественный уровень, беспощадное преследование инакомыслящих режиссеров, активное сопротивление приходу новых кинематографических кадров – все это подтачивало силы старейшего кинематографического предприятия. Банкротство УФА произошло как раз накануне VIII фестиваля короткометражных фильмов в Оберхаузене, собравшего много молодых режиссеров. Выражая радость по поводу краха ненавистной киноиндустрии, молодые кинематографисты сочинили эпитафию безвременно погибшему концерну, вошедшую в историю кино под названием «Оберхаузенского манифеста».

Новое кино в ФРГ действительно появилось. Первыми лентами в порядке их выхода на экраны стали: «Непримирившиеся» Ж. М. Штрауба (июль 1965 г.), «Оно» У. Шамони (февраль 1966 г.), «Молодой Терлес» Ф. Шлендорфа (май 1966 г.), «Охота на лис запрещена» П. Шамони (август 1966 г.), «Прощание с прошлым» А. Клуге (ноябрь 1966 г.) и др. И сразу же выяснилось, что группа молодежи, активно бросившаяся на завоевание западногерманского экрана, не представляет собой единого движения, что в новом кино существует две ярко выраженные тенденции.

Самым большим достижением молодых кинематографистов явилось принятие «Закона о помощи кино». Его суть состояла в следующем. Если полнометражный игровой фильм собирал за два г. проката 500 тысяч марок, продюсер получал от государства 150 тысяч марок на новую постановку. Картины, которым оценочная комиссия в Висбадене давала категорию

«ценный» или «особо ценный фильм», должны были собрать всего 300 тысяч марок, чтобы получить 150 тысяч для следующей постановки. Предусматривалось дополнительное ассигнование по разделу «хороший развлекательный фильм». Важные меры были приняты не только в сфере производства, но и проката фильмов.

Александр Клуге (р. 1932 г.) – прирожденный лидер, вожак молодежного кинодвижения ФРГ История «нового кино» создавалась при непосредственном участии этого человека. Он был одним из авторов «Оберхаузенского манифеста», инициатором принятия первого в истории страны «Закона о помощи кино», основателем Института кинообразования в Ульме (1962 г.).

Его творческий метод отличает активный поиск новых средств художественного выражения, обращение к монтажным формам кинематографического мышления. Сущность этого метода наглядно проявилась в лентах «Артисты под куполом цирка: беспомощны» (1967 г.), «Большая кутерьма» (1970 г.), «Патриотка». Этапным произведением в истории кино ФРГ стал его фильм «Сильный Фердинанд» (1975 г.) – портрет правого экстремиста, стремящегося внедрить в общественную практику откровенные террористические методы. В конце 1970-х гг. Клуге стал инициатором создания трех документальных фильмов – «Германия осенью» (1978 г.), «Кандидат» (1980 г.), «Война и мир» (1983 г.).

Прошло уже больше 50 лет с тех пор, как увидел свет «Оберхаузенский манифест» – программа возрождения кино ФРГ, принятая при деятельном участии А. Клуге. Если рассматривать выдвинутые в ней положения в контексте творчества режиссера, то необходимо отметить, что эту программу обновления западногерманского кино он целиком выполнил.

Режиссеры «нового кино» попытались возродить в своей творческой практике некоторые художественные принципы немецкого кино 1920-х гг. Особенно отчетливо связь с традициями киноэкспрессионизма ощущается в творчестве Вернера Херцога (р. 1942), в таких его лентах, как «Стеклянное сердце» и «Носферату – призрак ночи» (с Францией). Многие свои картины режиссер снимал за пределами ФРГ: в Африке («Фата Моргана»), в Латинской Америке («И карлики начинали с малого», «Агирре, гнев божий», «Фицкарральдо»), в Австралии («Там, где мечтают зеленые муравьи»). Его привлекают образы людей, не тронутых влиянием буржуазной цивилизации; в поисках их он не боится пускаться в самые опасные и дальние путешествия. Защита попорченной человечности проходит красной линией через все творчество Херцога. Выразительную трактовку эта тема получила в лентах «Каждый за себя, и бог против всех», «Строшек», «Войцек».

С реалистическими традициями камершпиле (камерной драмы) 1920–1930-х гг. было тесно связано Р. В. Фасбиндер (1946–1982 гг.). Его картина «Горькие слезы Петры фон Кант» (1972 г.) и другие разоблачают мелкобуржуазные воззрения и мораль, содержат критику буржуазного общества. За свою короткую жизнь Р. В. Фасбиндер поставил более 40 фильмов. Самыми интересными из них являются те, в которых он с

сочувствием и пониманием показывает жизнь простых людей: «Продавец четырех времен г.» (1971 г.), «Страх съедает душу» (1973 г.), «Кулачное право свободы» (1974 г.), «В г. тринадцати лун» (1978 г.). Р. В. Фасбиндер не ограничивался исследованием бед и поражений «маленького человека». Его интересовал механизм общественной и политической жизни. Этой проблеме режиссер посвятил три фильма: «Замужество Марии Браун» (1978 г.), «Лола» (1981 г.), «Тоска Вероники Фосс» (1982 г.), вскрывающие подоплеку одного и того же феномена – «аденауэровского экономического чуда» 1950-х гг. Проблему терроризма Р. В. Фасбиндер анализирует в фильме «Третье поколение» (1979 г.).

Райнер Вернер Фасбиндер был сложным и противоречивым художником, но след, оставленный им в истории западногерманской кинематографической культуры, сохранится надолго. Связь с традициями национальной культуры, приверженность демократическим тенденциям, социально-критический пафос, неповторимость художественного видения, высокий профессионализм, – из этих компонентов складывалась творческая личность Р. В. Фасбиндера. Его творчество – это большое эпическое полотно, в котором запечатлела себя история Германии. Вне раздумий о ней, вне любви и ненависти к ней нет Фасбиндера-художника.

Для Фолькера Шлендорфа (р. 1939 г.) постоянным источником вдохновения служит литература. Он экранизировал произведения Р. Музиля, Г. фон Клейста, Б. Брехта, Г. Джеймса, М. Пруста. Особое предпочтение он отдает книгам, в которых находят отражение актуальные проблемы западногерманской действительности. Известность за пределами ФРГ ему принесли фильмы «Поруганная честь Катарины Блюм» (по повести Г. Белля, 1975 г.), «Жестяной барабан» (по повести Г. Грасса, 1979 г.), «Фальшивка» (на материале событий в Ливане, 1981 г.). Самым значительным произведением Шлендорфа в 1990-е г. стала картина «Легенды Риты» (1999), созданная по оригинальному сценарию Вольфганга Кольхазе. Своей миссией в искусстве Ф. Шлендорф избрал защиту кинематографа от влияния безликой, стандартной продукции. И он остается верен этой цели на протяжении всей своей творческой биографии. Потому его картины представляют собой одно из важнейших явлений в истории «нового кино» ФРГ.

Большую роль в упрочении международного авторитета кино ФРГ сыграл режиссер Вим Вендерс (р. 1945 г.). Большинство его фильмов – «Страх вратаря перед одиннадцатиметровым ударом» (1972 г.), «Алиса в городах» (1974 г.), «Американский друг» (1977 г.) – посвящены современности, раскрывают чувства и переживания людей, стремящихся избавиться от одиночества, найти контакт с окружающим миром. В 1978 г. В. Вендерс был приглашен в Америку, где снял несколько фильмов, отличающихся неординарным подходом к моделированию человеческих характеров и интересными находками в области драматургии и изобразительного решения.

На протяжении последующих десятилетий В. Вендерс остается одной из значимых фигур современного кинопроцесса. Кино для него – не работа, не

бизнес и даже не увлечение, а сама жизнь. Не расставаться с камерой, находить и запечатлеть на пленке мгновения жизни – такой была и остается творческая установка режиссера. Вот почему его фильмы, хотя в них используются похожие сюжетные схемы, не утрачивают ощущения новизны. Вендерс не только снимает фильмы, но и успешно работает как критик, фотограф и эссеист.

В конце 1970-х гг. в ряды западногерманской режиссуры влился большой отряд женщин-кинематографистов – Х. Зандер, Х. Зандерс-Брамс, К. фон Алеман, У. Штекл, У. Оттингер, М. Розенбаум и другие. Большим успехом у зрителей пользуются фильмы Маргарете фон Тротта (р. 1942 г.). Их отличают запоминающиеся женские образы, стремление отчетливо показать роль женщины в современном мире («Свинцовые времена», 1981 г.; «Чистое безумие», 1983 г.). О мужественной женщине, видной деятельнице германского и международного рабочего движения рассказывает фильм «Роза Люксембург» (1986 г.).

На протяжении всех 1970–1980-х гг. тон в кино ФРГ задавала группа режиссеров, начавших свою творческую деятельность в середине 1960-х гг. и получивших название «бунтовщиков из Оберхаузена». Благодаря обращению к традиционным духовным ценностям и актуальным социальным вопросам им удалось реабилитировать кинематограф в глазах публики и превратить его в реальный фактор культурной жизни страны. В 1990-е г. в кино ФРГ появились другие кумиры, как, например, Том Тиквер (р. 1965 г.). Поскольку принадлежащая Т. Тикверу производственная фирма называется «X Filme Creative Pool», то режиссеров 1990-х гг. стали называть «поколением X».

В 1993 г. Т. Тиквер поставил свой первый художественный фильм «Убийственная Мария». Однако по-настоящему имя Тиквера заинтересовало публику лишь в 1998 г. в связи с выходом на экраны ленты «Беги, Лола, беги», оказавшейся одним из самых оригинальных, веселых и забавных кинотворений конца XX века. Успех, выпавший на долю «Лолы», заставил критиков обратить внимание на предыдущий фильм Т. Тиквера – «Зимняя спячка» (1997 г.), который представил его как мастера тонких художественных построений, чей стиль отличается чеховской отточенностью психологических характеристик. Свой следующий фильм «Воин и принцесса» (1999 г.) Т. Тиквер предпочел снять в стилистике «Зимней спячки».

Том Тиквер – продолжатель лучших традиций «нового немецкого кино». С А. Клуге его роднит стремление к расширению кинематографической образности. С В. Херцогом – трепетное отношение к пейзажу, который становится ярким выразителем внутренних переживаний героев. С Р.В. Фасбиндером – психологическая достоверность характеров. С В. Вендерсом – стремление к интернационализации творчества. Он стал главным героем немецкого кино 1990-х гг., потому что именно в его фильмах лучшие достижения немецкого кино нашли свое наиболее яркое выражение.

История кино ФРГ насчитывает не одно десятилетие. Меняется арсенал художественных средств, приметы изображенной реальности, лица актеров;

общим же для всех поколений кинематографистов ФРГ является пристальный интерес к наиболее важным проблемам общества.

Тема 11. Экранная культура Великобритании

Британский кинематограф первую половину XX века сохранял репутацию «дремлющего», «нерешительного». Подобные определения имели достаточно оснований. Недооценка нового искусства самими кинематографистами, их долгое противостояние Голливуду сковывали развитие британского кино. Хотя его первые шаги были многообещающими. Например, именно англичанин Д. Смит в своих фильмах 1900 г. («Бабушкина лупа», «Что видно в телескоп») по сути ввел впервые серию крупных планов. Однако существенного значения своему открытию не придал.

В ряды ведущих кинематографических держав Англия вошла только в 1930-е гг. Но, несмотря на рост кинопроизводства, эстетический уровень фильмов оставался посредственным. Режиссерские приемы представляли собой сумму заимствований из американских, французских и немецких картин. Так, А. Корда, явно под влиянием творчества Э. Любича начал снимать костюмные фильмы: «Частная жизнь Генриха VII» (1933 г.), «Частная жизнь Дон-Жуана» (1934 г.), «Рембрандт» (1936 г.).

Наиболее значимой фигурой этого времени в английском кино являлся Альфред Хичкок (1899–1980 гг.). Он дебютировал еще в 1926 г. картиной «Жилец», а к середине 1930-х уже стал признанным мастером экранного детектива, перенеся в кино этот традиционный для английской литературы жанр. Причем А. Хичкок заимствовал манеру рассказов Честертона с характерной для них запутанной интригой и загадочной атмосферой действия. Творческим кредо режиссера стал его собственный тезис: «Кинематографический сюжет – это жизнь, из которой изъяты все элементы скуки». Мастер сложной интриги А. Хичкок, умело обыгрывающий детали, привнес в свои фильмы 1930-х гг. («Человек, который слишком много знал», «39 шагов», «Леди исчезает») иронические, жанрово-пародийные элементы. Это достоинство исчезло из его картин после переезда в Голливуд в 1940 г. Там определяющим стал новый прием – саспенс А. Хичкоку, когда об опасности, подстерегающей героя, известно зрителю и тот напряженно ожидает, не попадет ли в расставленные сети персонаж.

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

Драматургической основой фильма Д. Лина «Короткая встреча» (194 г.) служит не событие, а смена настроений героев, разнообразные оттенки их чувств. А. Базен поставил эту картину в один ряд с лучшими произведениями итальянских неореалистов.

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

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

В 1950–1960-е гг. заявило о себе новое поколение режиссеров. На английском экране появилась серия фильмов, снятых группой «Свободное кино» при поддержке Британского киноинститута. Участники группы (Л. Андерсон, Т. Ричардсон, К. Рейт, Дж. Флетчер и др.) декларировали свою независимость от коммерческого кино и стремились отразить проблемы будничной жизни англичан. Их художественная программа выполнялась в течение четырех лет под девизом «смотри на Англию». В 1958 г. группа прекратила свое существование, лишившись финансовой поддержки Британского киноинститута. Однако ее лидеры (Т. Ричардсон, К. Рейш и Л. Андерсон) составили ядро нового направления, получившего название «молодые рассерженные». Их фильмы объединял обличительный пафос, направленный против установившихся норм мышления и социального поведения. Авторы подвергали резкой критике систему образования и религию, общественный прогресс и социальное неравенство, государственную мораль и духовные ценности. Герои картин «молодых рассерженных» все отрицают: и старое, и новое. Их протест перерастает в анархический и обреченный на поражение бунт. Именно бунт стал и философией, и эстетикой, и главной темой «молодых рассерженных». В наиболее ярких своих картинах: «Оглянись во гневе» (1958 г.), «Комедиант» (1961 г.), «Одиночество бегуна на длинную дистанцию» (1962 г.) Т. Ричардсона; «В субботу вечером, в воскресенье утром» (1960 г.) К. Рейша и др., авторы рассказывают о молодежи, стремящейся вырваться из тисков общественного устройства, требующего покорности и полного повиновения.

Представители нового творческого поколения британского кино уверенно следовали провозглашенному эстетическому принципу: доверие к действительности в сочетании с поэтическим откликом на предмет изображения. Стремясь сорвать пелену фальши с реальности, «молодые рассерженные» представили на экране образ «серой» Англии во всей ее будничной неприкрашенности и богатстве человеческой жизнестойкости, обнаруженной в разломах официального фасада британского образа жизни.

С течением времени в кинематографе «рассерженных» отчетливо проступили элементы сатиры. А в творчестве Линдсея Андерсона (1923–1994), например, они разрослись до масштабов мстительного сарказма. Так, в фильме «Эта спортивная жизнь» (1962 г.) режиссер вскрывает природу жестокости, как

цепной реакции. Общий для кинематографа «рассерженных» конфликт – столкновение безысходно унылого обывательского существования и анархического бунта «жизненной силы» – тут разрешается трагически. Дружелюбные и привлекательны парни-рэгбисты калечат друг друга в азарте спортивной схватки. Таким образом, Л. Андерсон попытался преобразовать мотив «лишнего человека» в мотив «лишней энергии».

В следующей своей знаменитой картине «...если» (1969 г.) режиссер представляет бунт в колледже как результат неприятия тупого консерватизма. Специфические способы воспитания британского характера автор сопоставляет с сатирическим социальным портретом, объединяя в лице студентов и их наставников начало и результат эволюции гражданина. И когда в финале взбунтовавшиеся ученики обрушивают шквальную стрельбу на праздничную процессию, состоящую из военных, профессоров, духовенства, они истерично пытаются разбить «зеркало», где уже угадываются их собственные черты.

В 1973 г. Л. Андерсон снял фильм «О, счастливец!» – своеобразную философскую басню о Кандиде XX в. Используя в качестве сюжетного хода формулу Вольтера, английский режиссер предложил свою вариацию тезиса «мир Запада – наилучший из миров». Едкая сатирическая тональность картины смоделировала своеобразный смысловой парафраз: «мир Запада – наилучший из мифов».

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

В целом английское кино 1970-х гг. резко выделяется гротескными приемами и обилием «черного юмора». Так, известный американский режиссер С. Кубрик именно в Британии снял знаменитую картину «Механический апельсин» (1971 г.) о тотальной жестокости как генетическом свойстве человека и, соответственно, социума. Мастер эффектных живописно-пластических решений К. Рассел создал цикл фильмов («Любители музыки» (1970 г.), «Малер» (1974 г.) и др.), где биографии мастеров искусства трактуются в гротескной тональности. Но наиболее ярким свидетельством этой тенденции стали киноленты, снятые клоунской группой «Monty Python's» «За священную чашу» (1973 г.), «Жизнь Браена» (1979 г.), «Смысл жизни» (1983 г.). Острый пародийный стиль здесь вплетается в эстетику абсурда.

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

Питер Гринуэй (р. 1942 г.) – режиссер, художник, сочинитель каверзных историй и «фальшивых документов», философ «кино идеи». Он начал снимать короткие фильмы еще в то время, когда был студентом факультета живописи и намеревался посвятить себя искусству сценографии.

Первая лента, которую Гринуэй посчитал возможным представить зрителю, так и называлась «Интервалы» (1973 г.). Долгое время ленты Гринуэя

«Окна» (1975 г.), «Дорогой телефон» (1976 г.), «Прогулка через Н» (1978 г.) и др.) в той или иной мере оставались опытами абстрактного кино, где автор исследовал специфику «диалога» изображения и звука. И лишь в 1980 г. режиссер завершил период экспериментов фильмом «Падения», полном каламбуров, лексических игр, абсурдных фантазий.

В следующей картине «Контракт рисовальщика» (1982 г.) уже явно ощущается поворот к фабульной конструкции: усиливается драматургическая роль событий и персонажей. При этом живописные внутрикадровые композиции довлеют над повествовательностью, а реальность растворяется в эффектной театрализации, т.е. «виртуализируется», раскрываясь лишь в рисунках, выполненных с натуры молодым художником.

По убеждению П. Гринуэя, искусство кино не говорит языком объективной реальности. Зритель должен помнить, что фильм – это прежде всего условная художественная конструкция. Поэтому режиссер сосредоточивает усилия на создании тотального аудиовизуального образа. Его эксперименты в сфере электронного кино («Ад Данте» (1985 г.), «Книги Просперо» (1991 г.), «Книга-подушка» (1997 г.) открывают новые перспективы для экранной культуры.

В 1985 г. празднование столетия кинематографа стало сигналом для новой кампании в защиту национального кинопроизводства. Оснований для беспокойства общественности было немало. Как и в США, шоу-бизнес занял доминирующие позиции. Революция в сфере mass media сделала средства массовой коммуникации решающей силой в индустрии развлечений. Американская модель глобализации предполагала не только стерилизацию и унификацию национальных культур, но и вытеснение искусства продукцией массовой культуры, для которой эстетические функции искусства утратили смысл. Цивилизации потребления соответствует культура развлечения, угождения инстинктам и физиологии.

Кинопроизводство 1990-х оставалось более или менее стабильным, а поддержка Британского киноинститута и Четвертого телевизионного канала (с их помощью сняты и лучшие фильмы П. Гринуэя) давала шанс молодежи, которой приходилось выбирать между постмодернистской обработкой тем и персонажей «мейнстрима» и чреватой потерей массовой аудитории ориентацией на киноавангард и аудиторию «арт-хаузов».

Середина 1990-х гг. ознаменовалась в Англии торжеством «молодежного кино». В 1996 г. в Канне состоялась премьера фильма Дэнни Бойла «На игле» (по роману И. Уэлша). Впервые в кино Британии наркотическая тема предстала в «общечеловеческом ракурсе», а подробное изображение жизни шотландских наркоманов и кошмаров главного героя дополнили набор экранных стереотипов, полюбившихся аудитории в его предыдущей ленте «Неглубокая могила». Новая надежда британского кинематографа Гай Ритчи (р. 1968 г.) удачно использовал характерные приметы фильмов Д. Бойла (смешение стилей, поп-музыка, клиповый монтаж в сочетании с острой интригой в уголовном подполье Лондона) в картине «Карты, деньги, два ствола» (1998 г.),

а затем – в знаменитом «Большом куше» (2000 г.), где пародийность повествования, ирония в адрес стереотипов «чернухи» и специфический «телевизионный» монтаж сообщают атмосфере насилия и агрессии нереально-сказочный оттенок. Отличное развлечение для молодежи «Большой куш» характерен для нового английского кинематографа, готового забыть о реальной жизни за стенами кинотеатра и вспоминающего о ней разве в кинокомедиях – таких, как коммерческий «шлягер» 1998 г. «Мужской стриптиз» режиссера П. Каттанео.

Кен Лоуч (р. 1936 г.) сумел продолжить традицию «сердитых» фильмов и – несмотря на откровенные марксистские симпатии – остается одной из важнейших и уважаемых фигур Его социальные драмы о жизни низов («Голытьба», 1991 г.; «Льет, как из ведра», 1993 г.; «Божья коровка, улети на небо», 1994 г.), о гражданской войне в Испании («Земля и свобода», 1995 г.), о нацменьшинствах в США («Песня Карлы», 1997 г.; «Хлеб и розы», 2000 г.) привлекают своим искренним пафосом в деидеологизированном мире и приносят ему признание европейской критики и призы на фестивалях.

Несмотря на все трудности, Англия сохранила кинопроизводство на достаточно высоком уровне (около 60 художественных фильмов в год), а новое пополнение все-таки начинает проявлять интерес к действительности и к проблемам страны, прежде наслаждавшейся «гордым одиночеством», а сегодня оказавшейся на перекрестке цивилизаций и культур в их движении к глобализму.

Первые г. XXI века не внесли новых красок в определившуюся к концу второго тысячелетия картину английского кино, если не считать появления новых лиц. Английское кино имеет шансы выжить, несмотря на давление Голливуда и тотальное господство «глобалистского» развлекательного кино. Однако не может не беспокоить ощутимая утрата того интереса к действительности и к человеку, решающему многообразные и порой неразрешимые проблемы, который в прошлом питал творчество крупных мастеров английского кино – Д. Лина и К. Рида, А. Маккендрика и Т. Ричардсона, Дж. Лоузи и Л. Андерсона.

Тема 12. Экранная культура Испании

Киноискусство в Испании вплоть до начала 1950-х гг. оставалось колоссом на глиняных ногах. Несмотря на внушительное производство (около 50 фильмов в год) испанский кинематограф ничего не смог предложить за исключением тривиальных фольклорных мотивов и плоской пропаганды. На этом однородно-сером фоне первые скромные комедии Х. А. Бардема и Л. Г. Берланги были восприняты не просто как новаторство, но и как бунтарство. Фильмы «Эта счастливая парочка» (1951 г.), «Добро пожаловать, мистер Маршалл» (1952 г.) действительно обозначили рубеж в развитии тематики и стилистики испанского кино. Режиссеры словно приоткрыли окно в испанскую реальность: авторитарный режим Франко, существующий взаимности и тешащий себя яркими снами.

Режиссеры Хуан Антонио Бардем (1922–2002 гг.) и Луис Гарсия Берланга (1921–2010 гг.) стали крупнейшими мастерами первой генерации в испанском кино, заимствовав основные мотивы итальянского неореализма. Они стремились отразить жизнь не только социальных «верхов», но и «низов» через пафос разоблачения несправедливых законов общественного устройства, позволяющих манипулировать человеком. Общей была и форма воплощения этих идей – гротеск, «черный юмор», «эсперанто» (соединение фарса и трагедии). Стремясь обойти цензуру, режиссеры выработали «эзопов язык» – своеобразный метод использования метафор, аллюзий, намеков. Х. А. Бардем создавал в своих лентах обобщенный социальный портрет Испании, передавая атмосферу и условия, формирующие личность. Л. Г. Берланга, наоборот, интересовался психологией конкретного человека и тщательно прорабатывал характеры своих персонажей.

По признанию самих авторов сюжеты их «грубых испанских комедий» были проявлением бессильной злости. Через экранную карикатуру проступали черты франкистской действительности. Зажатые цензурой испанские режиссеры лишь заставляли колыхаться в беззвучном смехе зрительские плечи.

Однако уже к середине 1960-х гг. этот кризис был преодолен благодаря новому поколению режиссеров. Творчество Б. Патино, М. Камусы, К. Сауры и других ознаменовало переход от схематичного «черного реализма» к общеевропейской эстетике кинематографа «новых волн». «Новое испанское кино» впитало художественный опыт старшего поколения режиссеров, французской «новой волны» и литературного течения «объективной прозы», сложившегося в Испании в 1950-е гг.. Тональность фильмов молодых режиссеров определило усиление антитоталитарной интонации – протест против губительного влияния франкизма и политического конформизма. В отличие от Бардема и Берланги представители «нового испанского кино» пренебрегали занимательностью сюжетов и массовыми жанрами. Естественно, их фильмы подавлялись цензурой и не окупались. В результате к концу 1960-х гг. большинство молодых режиссеров ушли в коммерческий кинематограф. Но те, кто остался, освоили специфику символично-метафорической киноречи, воссоздавая на экране атмосферу затхлой провинциальности, царящей в стране: несвобода, скука, опустошенность.

Кинобум середины 1960-х гг. захватил не только Мадрид. Ярким явлением стала «барселонская школа», открыто противопоставившая себя официальному государственному кинематографу Франко. Главным тезисом Манифеста независимого кино (1967 г.) стала идея свободы от политического и бюрократического давления.

Постфранкистскую историю испанского кино начала в 1975 г. «генерация невинных», создавшая кинолетопись поколения, родившегося на рубеже 1920–1930-х гг.. «Генерация невинных» – это явление, объединяющее не столько режиссеров, сколько снятые ими фильмы: «Дух улья» (1973 г., режиссер В. Эресе), «Выкорми воронов» (1975 г., режиссер К. Саура), «Одинокие на рассвете» (1977 г., режиссер Х. Л. Гарей), «Гарри Купер, который на небесах»

(1980 г., режиссер П. Миро), «Демоны в саду» (1982 г., режиссер М. Арагон) и др. Поэтому чаще употребляется термин «кинематограф поколения». В основе этих лент лежит общий художественный прием: эпоха гражданской войны и послевоенные г. представлены через восприятие детей – главных персонажей картин. Они смутно понимают происходящее, однако сполна ощущают трагизм времени. Взрослые же герои фильмов «генерации невинных» – интеллигенты, «дорогие никчемные люди», смиренно живущие под грузом привычных представлений и вынужденного конформизма, не желающие перемен ни в собственном, ни в общественном существовании. У них нет никакой альтернативы, нет ничего кроме одиночества и бездействия. Таков и мир, их окружающий, – запуганный, ханжеский, косный. Пространство безликих улиц, пыльных пустынных дорог и сумрачных замкнутых домов символизирует изолированную Испанию. Распахнуть окна и двери – значит вырваться из всеобщего летаргического оцепенения, расщепить вакуум несвободы, подставить лицо солнечному свету и свежему ветру. На подобное действие способны лишь малолетние герои картин. Режиссеры настаивают на автобиографичности своих произведений для целого поколения, возмужание которого прошло при франкизме.

Наиболее крупным представителем испанской школы в европейском кино 1970–1980-х гг. являлся Карлос Саура (р. 1932 г.). В юности он серьезно занимался фотографией и журналистикой. Закончил Школу кино (была закрыта в 1971 г. из-за неблагонадежности) и преподавал в ней. Творчество К. Сауры – это поиск архетипа испанской души. Поэтому герои его лент олицетворяют не индивидуальный, а национальный характер и темперамент. К. Саура дебютировал в 1959 г. картиной «Беспризорные», где представил в качестве персонажей хулиганов и бомжей – людей, не властных над своей судьбой и словно запрограммированных на зло. Опираясь на художественные достижения Л. Бунюэля и Д. Вертова, К. Саура выработал ряд собственных стилистических приемов.

В 1965 г. на Берлинском кинофестивале Серебряного Медведя удостоился фильм К. Сауры «Охота», сделав имя постановщика широко знаменитым. По оценке самого режиссера, все его последующие произведения вырастают из «Охоты». Фильм, описывающий послевоенную ситуацию в Испании, опирается на тщательное изобразительное решение (выразительные композиции кадров, утонченная игра света и тени), придающее изысканность пластическим образам.

Затем были сняты самые значительные картины: «Сад наслаждений» (1970 г.), «Анна и волки» (1972 г.), «Выкорми воронов» (1975 г.), «Элиза, жизнь моя» (1977 г.), «Кровавая свадьба» (1981 г.), «Кармен» (1982 г.). Смешение фантазии и реальности, ассоциативный монтаж позволили режиссеру создать многоплановые образы с неясными зыбкими контурами. Балансируя на грани яви и сна, правды и фикции К. Саура обычно сочиняет набросок истории. Сюжетосложение в его фильмах носит импульсивный характер, а фабула сколь невыразительна, столь и многозначна. Эстетический стержень, сквозной мотив

его произведений – игра, которая становится двигателем драмы, катализатором эмоций и метафорическим приемом. Фильмы К. Сауры напоминают траекторию раскручивающейся спирали, когда поначалу невинная игра (или репетиция балетной труппы) постепенно становится реальностью и порой переходит в трагедию. Например, в картине «Сад наслаждений» мальчишеская игра в войну не только заканчивается кровавым побоищем, но и имеет символическую природу. Режиссер подает противостояние двух «линий фронта» как наступление желтых щитов на красные (цветов испанского государственного флага). Подобная композиция подчеркнута условна, но вместе с тем отражает горькую сущность гражданской войны.

В середине 1980-х гг. эстафету в испанском кино приняло новое поколение режиссеров – «дети Movida». Их сообщество сложилось под влиянием поп-культуры и выдвинуло нового лидера. П. Альмодовар, перешагнув границы собственной страны, начал путешествие в пространстве европейского киноискусства. Испанская публика с восторгом принимала его фильмы («Пеппи, Люси, Бом и другие девушки», «Женщины на грани нервного срыва», «Высокие каблуки») потому, что наконец смогла увидеть ленты без воспоминаний о гражданской войне и генерале Франко. А ценители экранного искусства стали величать П. Альмодовара «Бунюэлем в стиле панк».

Таким образом, испанское кино в центре своей галактики по-прежнему сохраняет имя Луиса Бунюэля (1900–1983 гг.), хотя собственно испанских картин в его творчестве немного. Этот «великий скиталец кино» (по определению французского критика Ж.П. Жанкола) начал заниматься кинорежиссурой в рамках французского авангарда 1920-х гг. и блестяще финишировал в 1970-е гг. снова в Париже.

В 1947 г. фильм «Большое казино» открыл мексиканский период творчества испанского режиссера. Теперь его фильмы, утратив дух юношеского бунтарства, были направлены на разоблачение «злой и безобразной человеческой фальши» (Г. Миллер). Например, в картине «Забытые» (1950 г.) беспризорный подросток Педро, ложно обвиненный в воровстве, получает кредит доверия от директора колонии в виде суммы денег, отданной на хранение. Однако их крадет другой малолетний заключенный Хайбо. Из-за нестерпимого стыда Педро совершает побег. Его настигает Хайбо и зверски убивает. Труп Педро находит супружеская пара, которая в свое время привечала одинокого мальчишку. Но человеческое сочувствие уступает место инстинкту самосохранения. Чтобы избежать неприятностей следствия, бывшие утешители тайно выбрасывают на свалку труп несчастного Педро.

В 1959 г. фильмом «Назарин» Л. Бунюэль открывает своеобразный экранный триптих об обреченных идеалистах. Цикл продолжили ленты «Лихорадка пришла в Эль-Пао» (1960 г.) и «Виридиана» (1961 г.). Первая картина была снята в Мексике, вторая стала результатом совместного мексиканско-французского производства, третья – оказалась новой попыткой возвращения в Испанию.

Все три фильма основаны на опровержении мифа о человеческой добродетели, способной изменить несправедливое мироустройство. Герои-праведники терпят поражение во всех своих начинаниях. Их благие намерения оборачиваются адом прежде всего для них самих. Добрые дела не разрешают, а наоборот – усугубляют конфликты. Жестокая диалектика все превращает в противоположность: великое – в ничтожное, святое – в кощунство, естественное – в карикатурное и наоборот.

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

В фильмах Л. Бунюэля нет индивидуализированных персонажей. Его герои – представители определенного социума – запрограммированы соответствующей идеологией, обычаями, мифологией. Нелепость и абсурдность этих программ, идеалов, ценностей разоблачает режиссер в своих произведениях. Бунюэль развенчивает не только общество, но и человека, который с удовольствием погружается в эту липкую сеть. Отсюда и хитросплетения постоянных сюжетных мотивов – социальных (полиция, армия, терроризм, костел) и психологических (тайные нереализуемые желания, ощущение смерти, сновидения). Усложненность аллегорий, аттракционный характер бунюэлевских образов и идей оттеняется простотой киноязыка: преобладание средних и общих планов, нейтральных ракурсов, снижение художественной функции музыки. Наиболее ярким примером этой поэтики может служить картина «Скромное обаяние буржуазии» – типичный образец сюжетосложения, при котором в качестве конструктивного драматургического принципа используется аттракцион, т.е. эпизод-микросюжет, притягивающий внимание своей исключительностью, невероятностью или парадоксальностью. Являясь частью фильма, он подчинен сквозному действию, но одновременно обладает художественной самодостаточностью и служит инструментом образного возведения в степень, многократно умножая эстетическую силу кинопроизведения. Такой бунюэлевский «монтаж аттракционов» определяет и специфику авторского мышления, и способ экранного повествования.

Но, пожалуй, наибольшие перемены произошли с фильмами о гражданской войне. Нельзя сказать, что эта тема вовсе замалчивалась испанским кино. И решалась она не только во франкоугоднической манере. Выше уже упоминалась замысловатая символика «Охоты» и «Сада наслаждений» К. Сауры. Его «Кузина Анхелика» по-прежнему в форме аллюзий, но более откровенно рассказывает о трагедии войны, расколовшей страну – и семьи – на два лагеря. Правда, такие примеры были единичны.

Среди кинематографистов Испании 1980-х гг. особо выделялась личность Педро Альмодовара (р. 1949 г.). Скандальная эпатажность тематики его произведений выражена в достаточно эклектичном калейдоскопе стилей, свойственных постмодернизму; цитатность (в том числе и – преимущественно из – фильмов старших коллег, Буньюэля и Сауры) – свидетельство поколенческой преемственности. Пик славы П. Альмодовара связан с такими работами, как «Матадор» (1986 г.), «Свяжи меня» (1989 г.), «Женщины на грани нервного срыва» (1988 г.). Но отсутствие новых «поворотов винта», повторяемость тем и их решений в значительной степени ослабили интерес к режиссеру как на родине, так и за ее пределами. Творческая манера П. Альмодовара была подхвачена не столько его соотечественниками, сколько молодыми американскими кинематографистами (К. Тарантино, Р. Родригес).

Кичевая стилистика, оставаясь торговой маркой режиссера, приносит ему неизменную пригоршню наград за «Женщин», за «Высокие каблуки» (1991 г.), за «Все о моей матери» (1999 г.), за «Поговори с ней» (2002 г.). «Феликсы», «Оскары», призы международных фестивалей сыпятся, как из рога изобилия. Однако внутри самой Испании его успех воспринимают как личное достижение режиссера, не соотнося его с общей ситуацией в кинопромышленности. Испанцы жаждут славы помпезной, построенной на «серьезном» кино.

В последнее время, мировые награды за режиссуру увозит в Испанию не только П. Альмодовар. Режиссеры Альберто Мораис (фильм «Волны», 2011 г.) и Алекс де ла Иглесиа (фильм «Печальная баллада для трубы», 2010 г.) хорошо известны в Европе и России как талантливые режиссеры и сценаристы.

Тема 13. Экранная культура США

В 1950-е гг. Голливуд вошел отнюдь не триумфатором. Прибыльная для крупных фирм практика продажи владельцам кинотеатров «пакета картин», в котором к одной хорошей ленте можно было присоединить всякий коммерческий хлам, перестала существовать. Независимые продюсеры, наоборот, благодаря новой налоговой политике оказались в выигрыше, и их число начало быстро расти.

Сильным конкурентом кинематографа в 1950-е гг. стало телевидение. Первые десять лет развития нового средства массовой коммуникации (1947–1957 гг.) по праву считаются в Соединенных Штатах его золотым веком. Телевидение изобиловало оригинальными, интересными передачами, многие из которых адресовались интеллектуалам, а не массовому зрителю. Главное место среди них занимали прямые трансляции с мест событий и спектакли телетеатров, во многом способствовавшие выработке сугубо телевизионной эстетики.

В стремлении отвлечь зрителя от «малого экрана» были введены технические новшества: в 1952 г. – «Синерама» (проекция изображения, снятого на три пленки, на панорамный экран), в 1953 г. – «Синемаскоп» (проекция на широкий экран при помощи анаморфотной оптики), стереофонический звук.

Упадок конвейерного производства на больших студиях вызвал активизацию «независимых» продюсеров. «Независимая» компания, внесшая значит. вклад в обновление амер. кино, была основана в 1947 г. продюсером С. Крамером, который с 1955 г. сам обратился к режиссуре. Его фильмы отличаются остротой и масштабностью проблематики. В своих лучших картинах – «Не склонившие головы» (1958 г., в сов. прокате «Скованные одной цепью»), «Нюрнбергский процесс» (1961 г.), «Это безумный, безумный, безумный, безумный мир» (1963 г.), «Корабль глупцов» (1965 г.), «Благослови зверей и детей» (1971 г.) – режиссер с публицистической страстностью выступил против фашизма и милитаризма, насилия и расизма.

Кризис Голливуда в 1960-е гг., убыточность производства на крупных студиях привели к поглощению многих из них мощными капиталистическими конгломератами. В 1966 «Парамаунт» стал частью многоотраслевого треста «Галф энд уэстерн», «Юнайтед артистс» – банковской фирмы «Трансамерика корпорейшен». Компания «Нэшонал Кинни корпорейшен» завладела студией «Уорнер бразерс». «Независимую» фирму «Эмоасси» поглотила компания «Авко», производящая военное и космическое оборудование.

В 1960-е гг. в кинорепертуаре развивается тема молодежи. Отзвуки молодежного протеста ощущались в картинах традиционных жанров, получивших новое осмысление – мюзикле «Вестсайдская история» (1961 г., режиссер Р. Уайз), гангстерском фильме «Бонни и Клайд» (1967 г., режиссер А. Пенн), вестерне «Буч Кэссиди и Санденс Кид» (1969 г., режиссер Дж. Р. Хилл). Отчуждение молодежи от общества, ее тщетные попытки найти место в капиталистическом мире были показаны в фильме «Беспечный ездок» (режиссер Д. Хоппер), «Полуночный ковбой» (режиссер Дж. Шлезингер), «Ресторан Алисы» (режиссер А. Пенн) – все 1969 г.. Эту тему продолжали молодые режиссеры, дебютировавшие в начале 1970-х гг. О бездуховности существования молодых американцев, о трагедии подростков, вырастающих в атмосфере насилия и социальной несправедливости, рассказывали фильмы «Последний киносеанс» (1971 г., режиссер П. Богданович), «Злые улицы» (режиссер М. Скорсезе) и «Опустошенные земли» (режиссер Т. Малик) – оба 1973 г., «Последний наряд» (1974 г., режиссер Х. Эшби).

Борьба угнетенных национальных меньшинств, прежде всего афроамериканцев, против расовой дискриминации привела к появлению многочисленных фильмов четкой антирасистской направленности («Изюминка на солнце», 1960 г., режиссер Д. Питри; «Убить пересмешника», 1962 г., режиссер Маллиган; «Раз картошка, два картошка», 1964 г., режиссер Л. Пирс; «Душной южной ночью», 1967 г., режиссер Н. Джуисон; «Освобождение Л. Б. Джонса», 1970 г., режиссер У. Уайлер, и др.). В фильме «Маленький большой человек» (режиссер А. Пенн) и «Голубой солдат» (режиссер Р. Нельсон) – оба 1970 г., история завоевания Запада трактовалась не как «цивилизаторская миссия белых», а как геноцид коренного населения Америки.

Проблема насилия стала поводом для тревожных размышлений в таких фильмах, как «Погоня» (1965 г., режиссер А. Пенн), «Инцидент» (1967 г.,

режиссер Л. Пирс), «Холодным взором» (1969 г., режиссер Х. Уэкслер), «Таксист» (1976 г., режиссер М. Скорсезе), где она рассматривалась в социальном контексте буржуазного общества. В ряде фильмов проводилась мысль о врожденной агрессивности человека и неспособности общества бороться с насилием («Заводной апельсин», режиссер С. Кубрик, «Соломенные псы», режиссер С. Пекинпа, оба 1971 г.; «Избавление», 1972 г., режиссер Дж. Бурмен).

Широкое распространение получила тема преступности и бандитизма. Фильм «Крестный отец» (1972 г., режиссер Ф. Коппола) вскрывал механику преступного бизнеса, истоки власти мафии. Однако образы гангстеров не лишены в нем черт героизации. Для второй серии «Крестного отца» (1974 г.) характерна большая социальная заостренность, центр, мотивом фильма стало сращение мафии с политикой. Новой чертой полицейского жанра явилось изображение коррупции и жестокости «блустителей закона», неотличимых по своему цинизму от уголовников («Французский связной», 1971 г., режиссер У. Фридкин; «Серпико», 1973 г., режиссер С. Люмет). В конце 1960-х – начале 1970-х гг. заметное место заняла стилизация в духе «ретро»: «Афера» (1973 г., режиссер Дж. Р. Хилл), «Великий Гэтсби» (по Ф. Скотту Фицджеральду, 1974 г., режиссер Дж. Клейтон), «Нью-Йорк, Нью-Йорк» (1977 г., режиссер М. Скорсезе) и др.

Лишь к концу 1970-х гг. на американский экран получила доступ тема войны во Вьетнаме. Ее различная трактовка в фильмах, снискавших наибольшую известность, отражает борьбу идей в американском кино. В фильме «Охотник на оленей» (1978 г., режиссер М. Чимино) под маской пацифизма скрывается расистская, антивьетнамская направленность, фильм «Апокалипсис сегодня» (1979 г., режиссер Ф.Ф. Коппола) осуждает жестокость и бессмысленность войны, однако в нем присутствуют моменты эстетизации насилия, демонстрации амер. воен. мощи. Правдиво показано губительное влияние войны на американское общество, сознание в фильме «Возвращение домой» (1978 г., режиссер Х. Эшби). Его герой – инвалид войны, разоблачающий антигуманную сущность агрессии США.

Среди традиционных жанров амер. кино в 1960-е гг. значительное место занимали постановочные мюзиклы «Моя прекрасная леди» (1964 г., режиссер Дж. Кьюкор), «Звуки музыки» (1965 г., режиссер Р. Уайз), «Смешная девчонка» (режиссер У. Уайлер), «Хэлло, Долли!» (режиссер Дж. Келли) – оба 1968 г. Обновление жанра связано с появлением в 1972 г. фильма «Кабаре» режиссер Б. Фосса, где драматизм истории о погубленной любви подчеркнут мрачной атмосферой Германии накануне прихода нацизма к власти. В 1979 г. тот же режиссер снял трагикомический музыкальный фильм «Весь этот джаз» о закулисной стороне жизни бродвейского театра. Проблемы научно-технической революции нашли отражение в жанре фантастики, в котором выделяется фильм «2001: Космическая Одиссея» (1968 г., режиссер С. Кубрик) о проникновении человечества в космос.

Распространение оккультизма и мистицизма в США отразилось на «фильмах ужасов» («Ребенок Розмари», 1968 г., режиссер Р. Полянский; «Изгоняющий дьявола», 1973 г., режиссер У. Фридкин; «Предзнаменование», 1976 г., режиссер Р. Доннер; «Сияние», 1980 г., режиссер С. Кубрик). Тема беспомощности перед силами зла, власть которых чувствует над собой современный американец, в разной степени воплощена в таких несходных лентах, как «Разговор» (1974 г., режиссер Ф. Ф. Коппола), «Роллербол» (1974 г., режиссер Н. Джуисон), «Принцип «Домино» (1977 г., режиссер С. Крамер).

В 1970-е гг. возникла новая вариация постановочных «боевиков» – «фильмы катастроф». В них изображаются всевозможные внезапные бедствия: морские и авиационные аварии («Приключение «Посейдона», 1972 г., режиссер Р. Ним; «Аэропорт-75», 1974 г., режиссер Дж. Смайт), землетрясения и пожары («Землетрясение», режиссер М. Робсон, и «Ад в поднебесье», режиссер Дж. Гиллермин, оба – 1974 г.), нашествие акулы-людоеда («Челюсти», 1975 г., режиссер С. Спилберг) и т. п.

В 1960-е и 1970-е гг. выдвинулся ряд талантливых актеров: Дж. Фонда, Э. Берстин, Б. Стрейзанд, М. Фэрроу, К. Берген, Ф. Данауэй, Л. Миннелли, Дж. Николсон, Д. Хофман, Р. Редфорд, А. Пачино, Дж. Хэкмен, Р. Де Ниро, Дж. Скотт, Д. Сазерленд и др.

В 1970-е гг. объемы кинопроизводства падают, что объяснялось изменением вкусов молодежи, с интересом смотревшей фильмы контркультуры и отказывавшейся посещать стандартные голливудские боевики. Для овладения внутренним и внешним рынками требовались многомиллионные кассовые боевики – картины, изначально рассчитанные на массовый вкус, с адаптацией художественного языка и примитивизацией сюжета.

Немалую роль в появлении блокбастеров сыграла и «третья электронная – видеокассетная – революция» (первые две – радио и телевидение), начавшаяся со второй половины седьмого десятилетия.

В 1970-е гг. набирают популярность фильмы-катастрофы («Челюсти», «Кошки», «Удивительные доберманы», «Империя муравьев», «Царство пауков», «Рой» и др.), фильмы о потусторонних силах («Дурное предзнаменование», «Дурное предзнаменование-2», «Изгоняющий дьявола-2» и др.), фантази («Звездные войны», «Близкие контакты третьего вида»).

С конца 1940-х гг. многие талантливые американские режиссеры снимали картины за пределами крупных студий, обретая таким образом большую творческую свободу. Именно ленты мастеров, стремившихся к самостоятельности как в финансовом, так и в творческом отношении, наиболее отчетливо выразили критические настроения американского общества начала 1970-х гг. С этой точки зрения интересны лучшие картины П. Богдановича, Н. Джуисона.

1970-е гг. были стали временем расцвета режиссерских индивидуальностей: Р. Олтмена, Ф. Ф. Копполы, Б. Фосса. Для многих этот период оказался временем наивысшего взлета. Мощный источник

общественного подъема шестидесятых долго питал их, начав иссякать лишь в следующем десятилетии, которое оказалось гораздо более «стертым» и менее значительным. Хотя, конечно, и здесь были свои вершины.

В начале 1980-х гг. продолжался процесс монополизации в киноиндустрии, подчинения ее крупному капиталу. В 1981 г. фирма «МГМ» присоединила к себе «Юнайтед артистс», фирма «XX век – Фокс» была куплена нефтепромышленником Дейвисом, в 1982 г. компания «Кока-кола» купила фирму «Коламбия». Американский кинобизнес продолжает свою политику финансовой и идеологии, экспансии, стремясь установить свой диктат над мировым кинорынком.

Ориентируясь на молодежную аудиторию, Голливуд продолжал делать главную ставку на постановочные «боевики» в духе «комиксов» – «Супермен» (1978 г., режиссер Р. Доннер), «Искатели потерянного ковчега» (режиссер С. Спилберг), «Конан, варвар» (режиссер Дж. Милиус) – оба 1981 г. и др. Большим коммерческим успехом пользовалась картина С. Спилберга «Инопланетянин» (1982 г.), которую отличала от многих фантастических фильмов гуманность содержания.

Несмотря на трудности конкуренции, которые приходится выдерживать серьезному реалистическому киноискусству США, оно продолжает отстаивать свои позиции. В 1981 г. на экраны вышли фильмы «Четверо друзей» режиссер А. Пенна о трудной судьбе иммигрантов в Америке, «Без злого умысла» режиссер С. Поллака о фальсификациях в американской прессе и незаконных действиях судебных властей и ФБР. В 1981 г. режиссер С. Люмет поставил фильм «Принц города», а в 1982 г. – «Вердикт», где продолжает тему разоблачения коррупции в американской полиции и суде.

1980-е гг. отмечены триумфальным шествием американских блокбастеров по экранам мира. Демонстрация фильмов США по земному шару стала занимать половину всего кинематографического времени. Кроме того, они регулярно появлялись на экранах 200 млн. телевизоров, переводились на видеокассеты.

Совершенствовалась техническая сторона дела. Стало возможным комбинировать, разделять на разные планы, снимать актеров на фоне голубого экрана, а потом подставлять нужное изображение при электронном монтаже. Так, из эпизода приезда Клеопатры в Рим («Клеопатра») убрали всех персонажей, оставив лишь впечатляющие, дорогостоящие декорации, которые потом стали использовать в других фильмах.

Технические находки эффективнее всего реализовались в приключенческих лентах и фантастике – ведущих направлениях репертуара американского кино 1980-х гг.: «И.Т. Инопланетянин» (1982 г.) и «Индиана Джонс и храм Судьбы» (1984 г.) С. Спилберга, «Возвращение Джидая», (1983 г.), Р. Марканда, «Назад в будущее» (1985 г.) Р. Земекиса.

В связи с преобладанием в 1980-е гг. зрелища изменилось и отношение зрителей к актерам. Вновь стали цениться эффектная внешность, мобильность, но отнюдь не психологическая глубина и исполнительское мастерство.

Зрелищное кино сильно потеснило в 1980-е гг. социальный кинематограф. Поднявшиеся на волне общественного протеста Р. Олтмен, А. Пенн, Х. Эшби, П. Богданович, Д. Шацберг уже не создавали фильмы такого критического и художественного уровня, как в семидесятые.

В 1980–1990-е гг. происходит интернационализация Голливуда и всего штата Калифорния. Экономика масштабного дорогостоящего кинопроизводства приобретает транснациональный характер. В 1980-е гг. значительная часть голливудских компаний переходит под контроль крупнейших японских корпораций. Национальная принадлежность при этом не играла решающей роли в содержании самих произведений, которые все более и более интернационализировались.

Большая же часть голливудской продукции постепенно лишалась каких бы то ни было национальных черт. Значительную часть голливудского истеблишмента составляют европейцы. Среди характерных черт голливудской продукции рубежа XX–XXI веков – переход ведущей роли в кинопроцессе от режиссеров к продюсерам.

Крупные голливудские компании производят около 200 фильмов в год. За ними следует большая группа так называемых независимых продюсеров, общий объем кинопроизводства которых колеблется от 200 до 600 картин в год, причем львиную долю составляют фильмы дебютантов. Именно «независимые» производят продукцию, сохраняющую связи с исконной американской культурой, ее традициями, нравами, обычаями, ценностями. Однако своеобразная почвенность перекрывает этим режиссерам дорогу в «святая святых» – Голливуд, который оказывается более открытым по отношению к выходцам из стран Юго-Восточной Азии – Китая, Гонконга, Тайваня, Кореи и Таиланда. Современный Голливуд немислим без таких режиссеров, как Джон Ву («Без лица», 1997 г.), Энгли (Ли Ань, «Разум и чувства», 1995 г.; «Ледяная буря», 1997 г.; «Крадущийся тигр – затаившийся дракон», 2000 г.; «Халк», 2003 г.), Уэйн Уонг («Дым», 1995 г.).

Стремление к жанровой определенности – характерная черта коммерчески ориентированного кинематографа. Доминирующее положение занимает фильм-экшн («Терминатор-2» (1991 г.), «Терминатор-3» (2003 г.), «Матрица» (1999 г.)). Далее идут комедии («Американский пирог» (1999 г.), мюзиклы («Чикаго» (2002 г.), социальные и политические драмы («Эрин Брокович» (2002 г.)). В целом, в 1990-е и 2000-е гг. традиционная система жанров американского кино не претерпела существенных изменений, хотя иерархия, в которой организаторы кинопроизводства, рассчитанного на мировую аудиторию, рассматривали проекты, несколько изменилась.

Наряду с этим в Голливуде и американском кино в целом продолжали работать режиссеры, которые стремились отстаивать свое право на авторство – иногда в пределах традиционных жанров, а иногда добиваясь особого статуса, как на фестивальной орбите, так и в кинопрокате. Их можно сопоставить с режиссерами-авторами европейского и азиатского кинематографа. Это Джеймс

Айвори, Вуди Аллен, Тим Бертон, Гас Ван Сент, Джим Джармуш, Спайк Ли, Брайан Де Палма, Дэвид Линч, Квентин Тарантино.

Учитывая, что общая картина современного американского кинематографа достаточно сложна и противоречива, были прослежены лишь основные тенденции кинопроцесса и рассмотрено творчество режиссеров, внесших наибольший вклад в развитие американского киноискусства. Современный американский кинематограф стремится к новому отражению на экране внутренних и внешних проблем США (расизм, национализм, вмешательство в дела других государств). Достижения науки и техники не только легли в основу сюжетов, но и обогатили кино специальными электронными эффектами. Возникла женская актерская школа – на волне феминистского движения в стране. Продолжается выпуск фильмов социально-критических, гуманистических, высокохудожественных, правдиво рассказывающих об американцах, их надеждах и свершениях, горестях и заботах, обо всем том, что помогает и мешает им жить.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУДУ

Раздел III. Экранная культура стран Восточной Европы (1945–2000)

Тема 14. Экранная культура СССР

Возрождение художественного потенциала советского кино во второй половине 1950-х гг. было также связано со смягчением политической обстановки в стране после смерти Сталина. Преодоление эстетики официозного, бесконфликтно-парадного кинематографа 1940-х гг. осуществлялось через общую гуманизацию и новаторское обновление киноязыка. Отчетливо обозначился интерес к судьбе обычного человека, к его простым чувствам и повседневной жизни: «Чужая родня» (1956 г.) М. Швейцера; «Большая семья» (1954 г.), «Дело Румянцева» (1956 г.), «Дорогой мой человек» (1958 г.) И. Хейфица; «Человек родился» (1956 г.) В. Ордынского и др. В этих фильмах авторы ориентируются на неприхотливое безыскусное повествование, тщательную разработку психологических характеристик. Картины пронизывают общая просветленная, лирико-романтическая интонация, прямолинейный, но искренний пафос утверждения душевной щедрости, доброты, чистоты и верности чувств. Особенно очевидны эти тенденции в трансформации военной тематики, когда авторы отказываются от героико-патриотической тональности, от батальной стороны проблемы, размещая своих персонажей за линией фронта в пространстве перекрещивающихся личных судеб («Летят журавли» (1957 г.) М. Калатозова, «Баллада о солдате» (1959 г.) Г. Чухрая и др.). Уникальным художественным примером синтеза всех средств обновления советского экрана на рубеже 1950–1960-х гг. служит картина М. Калатозова «Летят журавли», получившая премии Каннского фестиваля (за лучшую режиссуру, операторскую работу и актерское мастерство).

Таким образом, политические изменения в стране позволили вывести советский кинематограф в конце 1950-х гг. из состояния «клинической смерти». Второе творческое дыхание обрели режиссеры среднего поколения – Г. Козинцев, И. Хейфиц, М. Ромм, М. Калатозов, подготовив мощный художественный трамплин для старта молодой генерации.

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

Поэтико-документальное направление объединяло довольно широкий круг режиссеров: Г. Данелия, М. Хуциев, О. Иоселиани, А. Герман-старший, В. Шукшин. В своих фильмах они опирались на «жизнеподобные» принципы сюжетной организации драматургического материала, соединяли приемы игрового и документального кино. Добиваясь впечатления естественно

протекающей жизни, режиссеры погружали актерское действие в реальную среду и прибегали к услугам «скрытой камеры». Ослабление фабулы, тяготение к внутрикадровому монтажу создавало новый повествовательный ритм кинопроизведений «Застава Ильича» (1964 г.), «Июльский дождь» (1967 г.) М. Хуциева; «Я шагаю по Москве» (1964 г.) Г. Данелия; «Листопад» (1968 г.) О. Иоселиани. Режиссеры дистанцировались по отношению к событию через второй поэтический план, т.е. вели разговор «не на тему» в разнообразных лирических отступлениях. Но суть в том, что авторское пространство выстраивалось не с помощью вербальных средств (например, закадровый комментарий), а через оператора. Рассуждение становится изображением, а действием – настроением автора и психологическое состояние героя, пребывающего в постоянном движении. Текучесть визуально-повествовательной фактуры, доверительная лирическая интонация придают этим картинам мягкую поэтичность и одухотворенность.

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

Андрей Тарковский (1932–1986 гг.) снял лишь семь полнометражных фильмов («Иваново детство», «Страсти по Андрею», «Солярис», «Зеркало», «Сталкер», «Ностальгия», «Жертвоприношение») и вошел в историю европейского киноискусства. Его произведения, глубоко русские по сути, являются одновременно философско-художественными посланиями человечеству. Он обратился к искусству, поскольку оно направлено к Истине, Идеалу, Абсолюту, которых человек никогда не достигнет, но стремление к которым только и способно придать существованию содержание и смысл. Выработав собственную эстетическую модель – исповедь-проповедь, А. Тарковский призвал современного человека к самосозиданию.

К середине 1960-х гг. в советском кино все более ощутимым становится давление цензуры. Кинематографистов призывают искать положительного героя – труженика и борца за дело социализма. На советском экране постепенно утверждается так называемый производственный фильм. В то же время появляется феномен полочного кино. «Нейтрализуются» наиболее яркие кинопроизведения, в которых авторы продолжают анализировать противоречивый внутренний мир советского человека и скрытые мотивы его поведения: «Проверка на дорогах» (1971 г.) и «Мой друг Иван Лапшин» (1984 г.) А. Германа-старшего, «Комиссар» (1967 г.) А. Аскольдова, «История Аси Клячиной...» (1966 г.) А. Михалкова-Кончаловского, «Короткие встречи» (1967 г.) К. Муратовой и др. За этими названиями – трагические судьбы режиссеров, которых лишали права снимать, и драмы актеров, чьи лучшие

работы были «сброшены» в архив советской художественной культуры. Полочное кино прорвалось на экран во второй половине 1980-х гг. и потрясло своей масштабной образностью не только кинематографистов, но и широкую зрительскую аудиторию.

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

На рубеже 1970–1980-х гг. герой (уже сорокалетний) становится типичным аутсайдером («Пять вечеров» (1979 г.) Н. Михалкова; «Отпуск в сентябре» (1979 г.) В. Мельникова; «Полеты во сне и наяву» (1983 г.) Р. Балаяна). Авторы этих картин стихийно обращаются к эстетике экзистенциальной драмы, исследуя отчужденность и бессмысленность существования своих персонажей. Атмосфера удушья, просачиваясь во все «поры» фильма, генерирует интонацию абсурда и безысходности. Хотя, безусловно, истоки душевного дискомфорта видятся авторам в «застойном» советском социуме, который незримым контекстом присутствует в лучших лентах тех лет.

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

В первой половине 1960-х гг. в советском кинематографе намечается тенденция «кино расчета» («Чистое небо» Г. Чухрая, «Люди и звери» С. Герасимова, «Тишина» В. Басова). Однако мотивы сталинского террора прописаны здесь едва уловимыми намеками в отблеске позитивных перемен, провозглашенных XX съездом КПСС. Первое полноценное кинопроизведение, изобличившее трагедию тоталитаризма в сложном символично-метафорическом ключе, появилось в 1986 г. – «Покаяние» Т. Абуладзе. Кинокартина «Покаяние» стала первой в ряду «антисталинских» фильмов. Позже к ним будут причислены киноработы Л. Марягина («Троцкий», 1993 г.) Н. Михалкова («Утомленное солнце», 1994 г.), А. Германа-ст. («Хрусталеv, машину!», 1998 г.), и другие. В целом «фильм расчета» в советском кино не приобрел такого внушительного социально-художественного статуса, как, например, в венгерском или польском.

Новое «перестроечное» миропонимание проявилось в доминировании пессимистического мироощущения и обусловило появление культурного

течения в советском и затем российском кино и литературе конца 1980-х гг. – «чернуха». Для чернухи характерным стало выпячивание негативных жизненных явлений: жесткости, аморального, деструктивного, порнографии, проституции, наркомании, преступности. Ее популярность внутри СССР была основана на предположении, что все до них было ложью, советской пропагандой. Любое гуманное начало, человеческое достоинство, даже красота природы преподносилась как атавизм советской пропаганды. Это привело к тому, что все еще вчера запретное, табуированное для кинематографического отображения теперь стало легитимированным. Экран заполняется изображением нищеты, отверженности, искаженное человеческих судеб. Героями оказываются бомжи, проститутки, неудачники, наркоманы, персонажи отверженные и обреченные, но не вызывающие сочувствия. Экран заполняют маски, типажи, характеристики которых в соответствии с авторскими заданиями предельно локальны и прямолинейны. Экран наводняют истории, заведомо пессимистичные если не сказать, мизантропические, не оставляющие никакой надежды, лишённые катарсиса.

В перестроечный период (1985–1991 гг.) российское кино агрессивно противодействовало советскому кино, его канонам, его цензуре, его эзопову языку. На этом этапе фактически заглушенной оказалась гуманистическая традиция российской культуры. Человек трактовался как следствие социальных обстоятельств, сделавших из него марионетку, лишивших личность самооценности, и, следовательно, зрительского сочувствия. Экран был почти безразличен к зрительскому отклику, решая полемические внутри кинематографические задачи. «Безочарование» стало пафосом второй половины 1980-х и начала 1990-х гг.

Начало 1990-х гг. было ознаменовано попыткой преодолеть негативизм предшествующего периода. Необходимым стало определение новой системы координат и возвращение к культивированию на экране простых человеческих ценностей, что начнет реализовываться с конца 1990-х гг. – времени нового российского кино.

В 1990-е гг. талантливые мастера кино разных поколений продолжили развивать лучшие традиции российского кинематографа. Наряду с обретаемым «новым историзмом» и с тенденцией к живописно-поэтической зрелищности, охватившей в 1970-е гг. весь репертуар, лучшие произведения демонстрировали стремление отобразить жизнь во всей ее противоречивости, выделяя и описывая не только те явления и те процессы, которые соответствовали принятой системе ценностей, но и, запечатлевая то, что диссонировало с ней. Иные фильмы, сыгравшие в ту пору общественно важную роль со временем, впоследствии утратили свое значение, зато в других, наоборот, с годами открылся неиссякаемый запас волнующей человечности и художественной выразительности уточнялось их истинное место в духовно-творческих исканиях отечественного кино.

Кинопроцесс 2000-х гг. характеризуется доминированием идей консолидации и поисками национальной идентичности. Это объясняет пристальный интерес к историческому фильму и его стабильное развитие.

Наряду с режиссерами старшего поколения (А. Сокуровым, В. Бортко, В. Хотиненко, Н. Михалковым и другим) в это время в кино приходит новое, так называемое «новорусское» (выражение К. Разлогова) поколение кинематографистов (Ф. Янковский, Е. Кончаловский, Р. Прыгунов, А. Балабанов). Последние способствуют обновлению кинематографической образности. На экране 2000-х гг. появляется тридцатилетний герой, являющийся по возрасту ровесником режиссерам молодого поколения. Он (герой) борется с окружающей его несправедливостью и пытается изменить мир по его представлению к лучшему.

В 2000-е гг. отмечается тенденция к усилению зрелищности фильмов. Российское кино вслед за американским постепенно входит в эру высокотехнологичного кино. На производственном уровне преимущественно используются компьютерные технологии, позволяющие как ускорить процесс, так и усилить визуальную сторону фильма.

К 2001 г. российский кинематограф подошел в состоянии, далеком от благополучного. В производство вкладывались сомнительные инвесторы, главные фильмы эпохи расходились на видеокассетах, а в кинотеатрах легче было найти шубы и запчасти, чем репертуарные новинки. Зрители почти перестали ходить в кино.

Российский кинематограф как индустрия сформировался именно в первой половине 2000-х гг.. Общее укрепление экономики не могло не сказаться на кинобизнесе: в крупных городах стали появляться современные кинозалы и первые мультиплексы; у зрителя вырос доход и потребность в развлечениях; на телевидение потекли большие рекламные бюджеты. Российские продюсеры, живо реагируя на это, стали предлагать людям все больше самых разных картин, экспериментируя с научной фантастикой, крупнобюджетными военными драмами, ремейками советских фильмов и даже авторским кино. И если в конце 1990-х гг. в среднем появлялось около 90 отечественных фильмов в год, то к середине 2010-х гг. эта цифра перевалила за 250.

В 2000-е гг. обновляется жанровая система российского кино. На экран приходят блокбастеры и фильмы-«экшн». Ведущие позиции по-прежнему сохраняют жанры «мелодрама», «драма», «комедия». Делаются немногочисленные попытки привнесения на российский экран жанров «хоррор» (фильм ужасов), мистический триллер, мюзикл.

Тематически и стилистически новый век стартовал с отголосков 1990-х гг. Но постепенно российские режиссеры отошли от фильмов о войне и бандитах, освоили массовое кино (первым настоящим прорывом в котором стал «Ночной дозор», 2004 г., режиссера Т. Бекмамбетова), большие бюджеты, а некоторые даже отправились попытать счастья в Голливуде. Одновременно с этим зародилось и свежее слово в авторском кинематографе – так называемая

«новая волна» режиссеров (Н. Хомерики, А. Попогребский, А. Хлебников), поехавшая, в свою очередь, покорять международные фестивали.

Самый любимый режиссер международного киносообщества – Андрей Звягинцев (р. 1969). Каждая его картина (в особенности, «Елена», 2011 г.; «Левиафан», 2014 г.) была неоднократно отмечена наградами и премиями на зарубежных кинофестивалях и конкурсах.

Берлинский кинофестиваль изредка включает фильмы из России в основной конкурс, но авторское и экспериментальное кино регулярно появляется в программах «Форум» и «Панорама». Отборщики Берлинале не раз обращали внимание на работы И. Волошина, А. Меликян, А. Мизгирева, С. Басковой, но так и не вводили их в конкурсную программу.

Тема 15. Экранная культура Беларуси

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

Во второй половине 1960-х гг., когда на экраны выходит серия фильмов молодого поколения режиссеров белорусской «новой волны» – В. Турова, Б. Степанова, В. Четверикова, И. Добролюбова, военная тематика обретает иное художественное измерение. Картины молодых были сняты в новой стилистике, которая формировалась под воздействием общих позитивных перемен в советском кино на рубеже 1950–1960-х гг., а также в соответствии с личным опытом военного детства. Именно эмоциональная память авторов становится своеобразным эстетическим камертоном в фильмах «Через кладбище» (1964 г.) и «Я родом из детства» (1966 г.) В. Турова, «Иван Макарович» (1968 г.) И. Добролюбова. Война здесь уже не рассматривается как череда патриотических акций и безусловных побед. «Линия фронта» пролегает в душах героев, пронзая их частные судьбы «обстрелом» Истории. Такой поворот в осмыслении военной темы во многом обусловила проза В. Быкова, к которой начали активно обращаться режиссеры. В кинематографе возник целый пласт картин – экранизаций произведений выдающегося белорусского писателя. Однако далеко не во всех лентах постановщики сумели раскрыть быковскую «горькую правду». Сбиваясь на сюжетный пересказ той или иной повести, режиссеры зачастую утрачивали эмоциональное напряжение прозы В. Быкова.

Первой адекватной адаптацией повести В. Быкова стала одноименная кинокартина Б. Степанова «Альпийская баллада» (1965 г.) – история любви,

стремительно развернувшаяся в экстремальных условиях смертельного преследования. В фильме рассказывается история побега из концлагеря во время Второй мировой войны итальянки Джулии и белоруса Ивана Терешки. Несмотря на гибель главного героя, картина всем своим образным строем демонстрирует победу любви и жизни над войной и смертью. Фильм отличается выразительностью пластического языка. Оператор А. Заболоцкий придал альпийской природе роль полноценного героя, создав на экране пейзажную симфонию, в которой изобразительный мелодизм и ритмическую экспрессию обрели горные вершины, стремительные водопады, небо, облака, утренний туман, колючий снег, капли росы и... половецкие цветы.

В кинодилогии «Знак беды» (1985 г.) режиссер М. Пташук не только сконцентрировал усилия на пересказе основных коллизий сюжета В. Быкова, но и заострил внимание на психологии героев – Степаниды и Петрака Богатыко. Причем, составив «семейную пару» из Н. Руслановой и Г. Гарбука, режиссер достиг неожиданного для себя эффекта: сопоставил два национальных характера. Русская актриса предстала в роли Степаниды мощной, безудержной, взрывной. Белорусский актер, опираясь на свой темперамент, создал образ тихого, робкого, покорного человека, тогда как героиня Руслановой предсказуема в своей заданности, герой Гарбука дан в развитии через эволюцию «выпрямляющейся» души.

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

Однако безусловной художественной вершиной экранной интерпретации прозы В. Быкова остается российский фильм – «Восхождение» (1977 г.) Л. Шепитько. Режиссер сумела создать такой мощный ассоциативно-метафорический образ противостояния Добра и Зла в их диалектической неоднозначности, что В. Быков признал художественное превосходство кинопроизведения над литературной основой – повестью «Сотников».

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

Удачным результатом сотворчества белорусских писателей и режиссеров на поприще военной тематики стали телефильмы «Руины стреляют...» (1970–1972 гг.) И. Чигринова и В. Четверикова, «Свидетель» (1985 г.) И. Козько и В. Рыбарева. Опираясь на принципы документально-игрового ведения

Действия и эстетизацию документа, авторы развернули наэкране образ войны, «раздавляющей» гуманистическое основание человеческой жизни.

Отдельный пласт достижений в белорусском игровом кино связан с экранизациями крупных литературных произведений И. Мележа, В. Короткевича, В. Адамчика.

Экранная трилогия В. Турова «Полесская хроника» (1982–1985 гг.) представляет собой адаптацию классических романов И. Мележа «Люди на болоте», «Дыхание грозы», «Метели, декабрь». Наиболее цельная первая часть кинотрилогии, где вдохновенно воспет белорусский край, несуетность народной жизни, сила любви и поэзия труда. В эпическом размере киноповествования доминирует лирическая интонация. Неторопливое развитие действия сопровождается созданием специфической атмосферы каждого эпизода с помощью музыкально-пластических средств.

Наиболее трудным для кинематографистов оказался перевод на экран литературного языка В. Короткевича. Первым был экранизирован роман «Христос приземлился в Городне» Фильм режиссера В. Бычкова «Житие и вознесение Юрася Братчика» появился в 1967 г. Однако на экран он не вышел и был отправлен «на полку», где пролежал 20 лет.

Самой спорной и одновременно наиболее удачной экранной интерпретацией прозы В. Короткевича считается фильм В. Рубинчика «Дикая охота короля Стаха» (1979 г.). На основе сюжета повести авторы картины выстроили готический кинороман с серией странных событий, окутанных таинственной атмосферой старинного замка. Постановщики активно использовали изобразительные средства кинематографической выразительности, придав экранным портретам, интерьерам, пейзажам ирреальные и загадочные черты

В 1982 г. появился фильм «Чужая вотчина» режиссера В. Рыбарева, ставший не только оригинальной кинематографической транскрипцией одноименного романа В. Адамчика, но и самобытным художественным произведением. Авторы картины создали цельный образ белорусской жизни с ее пассивной созерцательностью, покорным ожиданием и понурым мироощущением. Достоверность фактуры, строгая графика кадра, светотеневой контрапункт способствуют документально-художественной реконструкции времени и пространства. Хотя действие фильма происходит на территории Западной Беларуси в конце 1930-х гг., сила художественной типизации подчиняет сюжетные события логике философско-эстетического обобщения, когда «чужой вотчиной» становится родная земля.

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

С начала 1990-х гг. белорусское игровое кино вошло в полосу затяжного кризиса. Созданные в социальной сфере условия для развития частной

инициативы в какой-то степени повлияли и на кинопроцесс. Система кинопроизводства, сосредоточенная в стенах государственной киностудии «Беларусьфильм», постепенно рассредоточивалась по другим, более мелким студиям. В 1990–2000 гг. было создано более 20 студий, компаний, выпускавших игровые, документальные, анимационные и видеофильмы.

Роль независимых студий в налаживании кинопроцесса в ситуации развалившегося кинопространства, отсутствия должного финансирования, отчуждения многих кинематографистов от творческого процесса с течением времени представляется особенно значимой: они сами привлекали инвестиции или работали в финансовом партнерстве с государством, приобретали продюсерский опыт и расширяли профессионально-кадровое поле, способствовали жанрово-тематическому и видовому разнообразию, профессиональной конкуренции и творческому поиску.

Характерным явлением становится переход ведущих операторов к режиссерской постановочной деятельности – Ю. Марухин («Мать Урагана», 1990 г.), Д. Зайцев («Хам», 1990 г.; «Цветы провинции», 1994 г.), Ю. Елхов («Аномалия», 1993 г.; «Анастасия Слуцкая», 2003 г.). Хотя внешне фильмы отличаются тематическим и жанровым разнообразием, но все отчетливее становится тенденция эстетической девальвации лент.

Мозаичность, калейдоскопичность кинопроцесса 1990-х гг. во многом обусловлена коммерческим давлением. При этом одна из определяющих причин кризисного состояния белорусского игрового кино все-таки лежит в иной плоскости. Это синдром «советскости». Нежелание и неумение режиссеров рассказать о белорусах их истории, культуре, миропонимании – приводит из г. в год к созданию художественно бесперспективных экранных шаблонов в духе «застойного» советского кино 1970-х гг.. Началом преодоления этой «болезни» могло бы стать возвращение кинематографистов к классической национальной литературе Я. Барщевского, Я. Купалы, Я. Коласа, В. Короткевича, В. Быкова и др.

1990-е г. стали временем символического перехода. В это время представительство «новой волны» 1960-х гг. в белорусском кино закончилось. Так, И. Добролюбов, сняв фильм с характерным названием «Эпилог» (1994 г.), фактически прекратил заниматься режиссурой.

В 1994 г. В. Туров выпустил курс молодых режиссеров, впервые подготовленных в стенах Белорусской академии искусств. Время ухода мастеров (Ю. Марухин, Б. Степанов, В. Туров, А. Карпов, М. Пташук) совпало с профессиональным взрослением их учеников. И. Волох, Р. Грицкова, А. Кудиненко, О. Марченкова, М. Субботин, Е. Трофименко и др. с равным умением способны создавать как игровые, так и документальные картины. Если их творческий потенциал окажется плодоносным, то белорусское киноискусство обрело новый эстетизм.

В 1997 г. Указом Президента Республики Беларусь киностудия «Беларусьфильм» получила статус национальной. Престиж студии в эти г. был в большей степени связан с документальным и анимационным кино. В

мастерской мультипликационных фильмов, открытой в 1973 г. при киностудии, было создано большое количество самых разных фильмов, удостоенных высоких наград престижных фестивалей.

В XXI в. в отечественном экранном искусстве оживают традиции Л. Голуба – родоначальника детского кино в белорусском кинематографе. Детские фильмы М. Касымовой составляют определенную трилогию о маленьком человеке, способном отстоять серьезные нравственные принципы («Зорка Венера», 2000 г.; «Бальное платье», 2003 г.; «Маленький боец», 2004 г.). С этой же темы начинает свою режиссерскую биографию в игровом кино Р. Грицкова («Маленькие беглецы», «О том, как Колька и Петька летали в Бразилию»). Впоследствии традиции детского игрового кино будут успешно продолжены в творчестве известного белорусского аниматора Е. Туровой («Новогодние приключения в июле», 2008 г.; «Рыжик в Зазеркалье», 2011 г.).

Начало 2000-х гг. для белорусского кинематографа оказалось кризисным как в производственно-финансовом, так и в творческо-кадровом плане. Особенно остро чувствовался сценарный кризис. Не было штата кинодраматургов, следовательно, не было новых идей, интересных тем. Понятие «белорусское кино» становилось каким-то размытым. Ситуация изменилась с появлением исторического фильма «Анастасия Слуцкая» (2003 г., режиссер Ю. Елхов).

В начале XXI в. в белорусском кинематографе происходит кадровая рокировка. В кино пришли молодые режиссеры – выпускники мастерской кинорежиссуры М. Пташука (Д. Лось, Д. Скворцов, А. Голубев, А. Кананович) и творческой мастерской В. Турова (И. Павлов).

В современном белорусском кино сложились определенные тематические направления. Первое из них представлено традиционной для белорусского кино темой Великой Отечественной войны. В рамках данной темы за первое десятилетие века были представлены самые разные жанры: психологическая драма «На безымянной высоте» (2004 г., режиссер В. Никифоров), лирико-драматическая повесть «Еще о войне» (2004 г., режиссер П. Кривостаненко), романтическая драма «В июне 41-го» (2008 г., режиссер А. Франкевич-Лайе, совместное производство компании «БелПартнерТВ», национальной кино студии «Беларусьфильм» и ТРО «Союз»), приключенческие боевики «Снайпер: оружие возмездия» (2008 г., режиссер А. Ефремов) и «Покушение» (2009 г., режиссер А. Ефремов), героико-патриотическая драма «Брестская крепость» (2010 г., режиссер А. Котт, совместное производство ТРО «Союз», компании «Централ Партнершип» и «Беларусьфильм»).

Второе направление связано с темой городской жизни, разработанной в жанре лирического киноэссе. Поэтический образ города, романтические и драматические истории горожан безыскусно и просто рассказаны в фильмах А. Ефремова, которые можно было бы объединить в трилогию «Поводырь» (2001 г.), «Дунечка» (2004 г.), «Рифмуется с любовью» (2007 г.), а также Д. Лося «Трамвай в Париж» (2010 г.).

Третье направление белорусского кино продолжает традиции романтически-мистической драмы с элементами триллера, заявленной еще В. Рубинчиком в фильме «Дикая охота короля Стаха». Режиссер А. Кудиненко в фильме «Масакра» (2010 г.), в сюжетно нарративном ряде которого угадываются параллели с «Дикой охотой...», претендует на авторство нового жанра «бульба-хоррор».

Тема 16. Экранная культура Польши

«Польская школа» оформилась на разработке трагических обстоятельств поражения Польши во Второй мировой войне, ее сопротивления фашизму и возрождения в новом, социалистическом качестве. Трагизм фильмов польской школы нередко оттенялся горькой иронией, приключенческие мотивы освещались печальным лиризмом. Однако приподнятый, романтический тон придавал им мощное общечеловеческое звучание. Борьба польских патриотов подчас изображалась в мрачных, безысходных тонах. В современности подчеркивались отрицательные явления – неустроенность быта, бюрократизм, разочарованность и размагниченность молодежи, хорошо помнящей унижения и ужас фашистской оккупации, но неотчетливо видящей будущее, не имеющей ясной цели. Все это вызвало вокруг «польской школы» горячую дискуссию. Слышались упреки в упадочничестве, в ревизионизме, даже в антисоциалистических настроениях. И хотя эти упреки и имели известные основания, все же «польская школа» была в основном верна идеям социализма, исполнена любви к Польше, надежды на ее светлое будущее. Поэтому, пройдя через многие трудности и противоречия, она дала ряд значительных произведений и осталась в истории кино как самобытное явление.

По окончании Второй мировой войны развитие кинопроизводства в Польше пришлось начинать с нуля. В Лодзи в 1948 г. была создана киношкола, первым руководителем которой стал Ежи Теплиц. При поддержке Советского Союза в Польше формировалась сеть киностудий: студии художественного кино в Лодзи и Вроцлаве, студия документальных фильмов в Варшаве, студия учебного кино в Лодзи, студия «Семафор» (кукольных и короткометражных фильмов) в Тушине, студии мультипликационных фильмов в Варшаве и в Бельско-Бяле.

Первым игровым фильмом послевоенного периода стали «Запрещенные песенки» (1947 г.) Леонарда Бучковского. Картина была многим обязана документальному кино, с которого Л. Бучковский начинал еще в 1920-е гг. При небольшом объеме кинопроизводства и жесткой цензуре польское кино, в сравнении с другими странами Восточной Европы, с первых лет отличалось высоким художественным уровнем. Одним из организаторов послевоенной кинематографии Польши был Александр Форд (1908–1980 гг.). Его картины «Пограничная улица» (1949 г.), «Юность Шопена» (1952 г.) и «Пятеро с улицы Барской» (1953 г.) установили высокий качественный критерий. Всемирно известной стала его масштабная историческая фреска «Крестоносцы» (1960 г.)

по книге одного из самых популярных и часто экранизируемых польских писателей Г. Сенкевича.

В творчестве А. Форда нашли отражение темы, характерные для последующих работ так называемой «польской школы»: судьбы молодого поколения, последствия фашизма и Второй мировой войны, их отражение в жизни отдельных людей («Первый день свободы», 1964 г.). В 1969 г. А. Форд был вынужден эмигрировать из Польши и в дальнейшем жил и работал в Западной Европе, США и Израиле. Он по-прежнему сохранил пристрастие к тематике, связанной с судьбами народов Восточной Европы. Среди фильмов, созданных им в эмиграции, были экранизации повести А. Солженицына «В круге первом» (1972 г.) и биографии Я. Корчака «Вы свободны, доктор Корчак» (1973 г.).

Антифашистская тематика была в центре творчества Ванды Якубовской (1907–1990 гг.). Одна из активисток довоенного кинематографа, она попала в 1942 г. в концлагерь; в 1947 г. В. Якубовская сделала фильм «Последний этап» – первое художественное произведение об Освенциме. После смерти Сталина Якубовская принимала активное участие в реорганизации польского кино на основе творческих объединений. В дальнейшем она вернулась к антифашистской теме в фильме «Конец нашего света» (1964 г.). Менее удачными были ее картины о послевоенной польской действительности. Заметной популярностью пользовалась экранизация повести Януша Корчака «Король Матиуш I» (1957 г.). Незадолго до смерти она сняла свой последний фильм «Цвета любви» (1988 г.).

Периодом расцвета польского кино по праву считается вторая половина 1950 – начало 1960-х гг. Кино нового поколения, в первую очередь А. Вайды, Е. Кавалеровича, А. Мунка, знаменовало новый этап эстетического развития не только польского, но и всего мирового кинематографа. Мастера «польской школы», как и их предшественники, опирались на опыт документального кино, снискавшего широкое признание. Многие классики-игровики начинали как документалисты. Другие опирались на эффект хроники военного времени. В трилогии Анджея Вайды (1926–2016 гг.) «Поколение» (1954 г.), «Канал» (1955 г.), «Пепел и алмаз» (1959 г.) были заложены основы новой трактовки недавней истории с позиции отдельного человека. Психология каждого персонажа играла не меньшую роль, чем общие трагические обстоятельства. С фильма «Пепел и алмаз» началась триумфальная карьера актера З. Цибульского, который стал своеобразным символом «потерянного поколения».

В дальнейшем А. Вайда оставался верным актуальной социально-политической проблематике, чередуя современные картины с экранизацией классических произведений польской и мировой литературы. Среди экранизаций, поставленных А. Вайдой, нужно упомянуть перенос на экраны романов «Мастер и Маргарита» Михаила Булгакова («Пилат и другие», 1971 г.) и «Бесы» Федора Достоевского (известен также под названием «Шатов и демоны», 1988 г.), а также «Сибирской Леди Макбет» Николая Лескова (1962 г.). Естественно, что режиссер обращался и к польским авторам: С.

Жеромскому («Пепел», 1965 г.), С. Выспанскому («Свадьба», 1972 г.), В. Реймонту («Земля обетованная», 1974 г.). Шедевром позднего Вайды, безусловно, можно считать экранизацию поэмы Адама Мицкевича «Пан Тадеуш» (1999 г.).

Военная тема также занимала большое место в творческом наследии режиссера (фильмы «Летучая», 1959 г.; «Самсон», 1961 г.; «Пейзаж после битвы», 1979 г.; «Любовь в Германии», 1983 г.; «Страстная неделя», 1995 г. и др.). Публицистическая интонация преобладала в знаменитой картине «Человек из мрамора» (1976 г.), положившей начало пересмотру традиционной идеологии создания «социалистических героев». Лента А. Вайды «Без наркоза» (1978 г.) по сценарию Агнешки Холланд рассматривала бракоразводный процесс как процесс политический и как симптом крушения надежд интеллигенции. Наконец, наименее удачная, но наиболее знаменитая лента этого цикла «Человек из железа» (1981 г., «Золотая пальмовая ветвь» в Канне) была посвящена становлению рабочего сопротивления в 1970-е гг., того самого движения, которое привело к формированию «Солидарности».

Кинорежиссер Анджей Мунк (1921–1961 гг.) прожил хотя короткую, но творчески интенсивную жизнь. Этот молодой выпускник киношколы в Лодзи хорошо проявил себя в документальном кино, создав ряд очерков о железнодорожниках. Этой же теме был посвящен его дискуссионный фильм «Человек на рельсах», вскрывающий дезорганизацию транспорта. С тревогой показаны бюрократизм, недоверие к человеку, приспособленчество. Он считался интеллектуальным лидером «польской школы», и для его картин было характерно причудливое сочетание политической актуальности, нонконформизма и польской иронии. Оператор по первому образованию и документалист по пристрастию, А. Мунк дебютировал в игровом кино фильмом «Голубой крест» (1955 г.). Последующие его картины – публицистическая лента «Человек на рельсах» (1956 г.). Обратившись к главной теме польского кино – сопротивлению, А. Мунк создал горькое, трагическое произведение – фильм «Эроика» (1957 г., вызывавший резко противоречивые отзывы. В одной из новелл этого горького фильма пленные польские офицеры, сознавая свое бессилие, выдумывают легенду о бегстве и подвигах своего товарища, который в это время прячется на чердаке. В другой новелле героем Варшавского восстания оказывается спекулянт и мелкий жулик, случайно втянутый в роковые и героические события. В трагикомедии «Косоглазое счастье» («Шесть превращений Яна Пищика», 1959 г.) с горькой иронией показаны злключения обывателя, пытающегося сохранить свои предрассудки в жестокой к «Пепел и алмаз», режиссер А. Вайда ему жизни.

А. Мунк погиб в автомобильной катастрофе в 1961 г., не закончив своей лучшей картины «Пассажирка» (был закончен его коллегами под руководством В. Лещевича). Но все же она была выпущена на экраны и произвела сильное впечатление искренностью и серьезностью решения проблемы памяти о войне и задач современности.

Ежи Кавалерович (1922–2007 гг.) – наибольший традиционалист среди польских кинематографистов этого поколения. Он был ассистентом Л. Бучковского и В. Якубовской. Дебютировал как режиссер еще в 1951 г., но о нем заговорили лишь три г. спустя после успеха картин «Целлюлоза» и «Под фригийской звездой» (обе – 1954 г.), сочетающих в себе элементы традиционного социалистического реализма и стремление к новой достоверности. Это стилистическое обновление утвердилось в картине «Поезд» (1959 г.), получившей всемирное признание. Широкую известность имела и антиклерикальная драма «Мать Иоанна от ангелов» (1961 г.), действие которой было отнесено в XVII век. Среди собственно исторических картин Е. Кавалеровича надо упомянуть эпическую ленту «Фараон» (1965 г.) по роману Б. Пруса, «Смерть президента» (1977 г.) и «Пленник Европы» (1979 г.). Экранизация романа Г. Сенкевича «Камо грядеши» (2000 г.) свидетельствует о верности режиссера популярному во всем мире жанру «пеплум» – масштабных исторических (и псевдоисторических) полотен.

За тремя названными выше классиками польского кино последовала целая группа режиссеров самого разного дарования: имена писателя и режиссера Тадеуша Конвицкого, режиссеров Станислава Ружевича, Тадеуша Хмелевского, Ежи Пассендорфера, Евы и Чеслава Петельских, Витольда Лесевича, сценариста и режиссера Ежи Ставинского также вошли в понятие «польская школа», расширив ее жанровый и тематический диапазон.

Завидный пример творческого постоянства демонстрирует Ежи Гофман (р. 1932 г.), дебютировавший еще в 1962 г. комедией «Гангстеры и филантропы», затем поставивший целый ряд картин, которые пользовались значительным коммерческим успехом. Е. Гофман известен в России и в мире как автор экранизаций исторических романов Г. Сенкевича («Пан Володыевский», 1968 г.; «Потоп», 1974 г.) и постановщик популярных мелодрам («Прокаженная», 1976 г.; «Знахарь», 1981 г.; «Прекрасная незнакомка», 1992 г.). Экранизация романа Сенкевича «Огнем и мечом» (1999) пользовалась огромным коммерческим успехом в Польше на волне постперестроечного патриотизма. Среди представителей среднего поколения конкуренцию Гофману может составить лишь Юлиуш Махульский (р. 1955 г.), опирающийся на традиции американского жанрового кино («Ва-банк», 1981 г.; «Секс-миссия», 1984 г., и «Ва-банк-2, или Возвращение», 1985 г.; «Кинг-сайз», 1988 г.; «Дежа вю», 1988 г.; «Деньги не все», 2001 г.).

Поколение кинематографистов, пришедшее к самостоятельному творчеству в 1960-е г., столкнулось с ужесточением политической цензуры, и многие из мастеров были вынуждены или предпочли эмигрировать. Среди них рядом с классиком Александром Фордом оказался юный Роман Полянский (р. 1935 г.), который еще в Польше снял короткометражку «Два человека со шкафом» и драму «Нож в воде» (1962 г.). Первые три фильма у себя на родине снял Ежи Сколимовский: «Особые приметы» (1964 г.), «Вальковер» (1965 г.) и «Барьер» (1966 г.). Была вынуждена эмигрировать и перешедшая к режиссуре Агнешка Холланд (р. 1948 г.). Вне родины сделали карьеру некоторые мастера

анимационного кино, в частности, Ян Леница и Валерьян Боровчик. После распада «социалистического лагеря» многие вольные и невольные эмигранты либо возвращаются на родину, либо ставят картины польской тематики и совместного производства. Свидетельство тому – фильмы «Убить ксендза» (1988 г.) А. Холланд, «Великая любовь Шопена» (2002 г.), живущего в США Ежи Антчака, и др.

Во время перехода Польши на рыночную экономику объемы производства фильмов для кинотеатров сошлись. Одним из выходов стало производство копродукций с западноевропейскими странами. Характерные примеры этих тенденций – карьера Кшиштофа Занусси (р. 1939 г.) и самого знаменитого режиссера поколения «морального беспокойства» Кшиштофа Кесьлевского (1941–1996 гг.). Игровой дебют К. Занусси «Структура кристалла» (1969 г.) стал своеобразным символом интеллектуализации и обновления польского кинематографа в кризисный период. «Кинолюбитель» (1979 г.) К. Кесьлевского был размышлением о роли кино в обществе, где царят лицемерие и обман. В центре внимания обоих режиссеров всегда оказывается духовность, независимо оттого, делают они свои фильмы в Польше или на Западе. «Иллюминация» (1973 г.), «Константа» (1980 г.), «Императив» (1982 г.) К. Занусси посвящены столкновению интеллектуального и эмоционального в человеке. Фундаментальные принципы Свободы, Равенства и Братства поставлены под сомнение во французской трилогии К. Кесьлевского «Три цвета» (1993–1994 гг.). Фильмы К. Занусси «Из далекой страны: Иоанн-Павел II» (1981 г.), «Брат нашего Бога» (1997 г.) и ряд других посвящены религиозной проблематике. Его телевизионные работы, наоборот, больше ориентированы на повседневную реальность. В то время как телевизионный сериал К. Кесьлевского «Декалог» (1987–1988 гг.) представляет собой современную интерпретацию библейских заповедей. Соединение бытовой и духовной сторон жизни характеризует ленты К. Занусси «Жизнь как смертельная болезнь, передающаяся половым путем» (2000 г.) и ее продолжение «Дополнение» (2002 г.).

Из молодого поколения польских кинематографистов, которое испытывает серьезные трудности в поисках финансирования своих проектов, на западе наиболее известен режиссер Ян-Якуб Кокольский (р. 1956 г.) – автор фильмов «Порнография» (2003 г.), «Жасмин» (2006 г.), «Венеция» (2010 г.), «Убить бобра» (2012 г.) и других.

Тема 17. Экранная культура Венгрии

Первый кинопоказ в Венгрии состоялся в 1896 г. Годом рождения венгерского кино считается 1901 год, когда в кинотеатре просветительского общества «Урания» был показан документальный фильм Белы Житковского «Танец». В начале XX века в Венгрии показывали преимущественно зарубежные фильмы. Строительство первой отечественной киностудии «Гунния» было завершено в 1912 г. В том же году появился первый журнал о кино, позднее Шандор (Александр) Корда организовал и киноеженедельник. В

1910-е гг. кинокомпании росли как грибы после дождя и когда к концу десятилетия кинорежиссура стала профессией, в Венгрии было уже 15 профессиональных режиссеров, в том числе Михал Кертес, позднее прославившийся в Голливуде как Майкл Кертис.

В 1919 г. в краткий период Венгерской советской республики кинемаграфическая промышленность и торговля были национализированы. В 1920-е гг. кино вернулось в частную собственность и кинопроизводство резко сократилось. Правда в начале 1930-х гг. было снято несколько значительных фильмов, в том числе «Весенний ливень» (1932 г.) Пала Фейоша.

Первые венгерские звуковые фильмы были сделаны в 1931 г. Особым успехом пользовался «Лакей Ипполит» И. Секей (в Голливуде – С. Секели). С 1934–1935 гг. в венгерском кино начался своеобразный бум: венгерские фильмы экспортировались в США в основном для венгров-эмигрантов. Такое положение дел укрепило национальную кинематографию. В конце довоенного периода был создан знаменитый фильм И. Сеча «Люди снежные» (в 1942 г. он получил приз Венецианского кинофестиваля), предвещающий итальянский неореализм причудливой смесью социального реализма и романтики.

Процесс развития национальной кинематографии дополнительно стимулировался и в г. Второй мировой войны почти полным прекращением импорта зарубежных картин, поскольку Венгрия была союзницей фашистской Германии. Потеряв американский рынок с успехом заменили Италия и Балканы – кинопроизводство выросло до 45–50 фильмов в год. Государство контролировало и кадровую политику в кинематографе, поэтому утверждение антисемитского законодательства резко отрицательно повлияло на развитие кино.

После поражения фашизма венгерское кино стало медленно восстанавливаться. Международное признание получила лента Гезы Радвани «Где-то в Европе» (1947 г.) в стилистике близкой итальянскому неореализму. После прихода к власти коммунистов кинематография была вновь национализирована. В центре внимания кинематографистов оказалось прошлое страны и народа – своеобразная константа для киноискусства многих европейских стран послевоенного этапа. Фильм «Пядь земли» (1948 г.) Фридеша Бама рассказывала о нищете крестьян до освобождения. Первый цветной венгерский фильм «Мати Лудаш» К. Наташди и Л. Раноди, который вышел на экран в 1949 г., был построен надеревенском фольклоре.

В середине 1950-х гг. в искусстве Венгрии, как и других стран региона, произошел достаточно резкий поворот от «оголтелого соцреализма» к размышлениям социально философского характера. Особенно ярко это проявилось в творчестве Золтана Фабри (1917–1994 гг.). Его первые картины были выдержаны в духе правоверного соцреализма («Буря», 1952 г.; «Знак жизни», 1954 г.). Начиная с фильма «Карусель» (1955 г.) он работал в лирико-драматическом ключе, и его ленты напоминали советские фильмы периода «оттепели». Накануне Венгерского восстания 1956 г. он снял в гротесковом стиле одну из своих самых известных лент «Господин учитель Ганнибал». В

цикле фильмов второй половины 1950–1960-х гг. («Анна Эдеш», 1958 г.; «Дневное затмение», 1963 г.; «После сезона», 1966 г.; «Мальчишки с улицы Пал», 1968 г.) 3. Фабри анализирует в первую очередь проблемы нравственного выбора, ответственности человека за свои поступки Многие его картины были экранизациями классических произведений венгерской литературы. В частности, это касается его последнего значительного произведения – экранизации дилогии Йожефа Балажа «Венгры» (1978 г.).

С 1960-х гг. творчество Золтана Фабри можно рассматривать в контексте обновления венгерского кино в целом. Кульминацией нравственных поисков в условиях духовного и социального кризиса становится две экранизации романов Ференца Шанты «Двадцать часов» (1965 г.) и «Пятая печать» (1975 г.), признанные шедеврами З. Фабри.

В середине 1950-х гг. в Венгрии прошла реорганизация кинематографии. В 1954 г. была основана Студия имени Белы Балажа, давшая в дальнейшем возможность осуществить свои замыслы молодым кинематографистам. Одним из ведущих режиссеров стал Иштван Гаал (1933–2007 гг.) – родоначальник венгерской «новой волны». Его фильм «В потоке» (1964 г.) был снят в форме своеобразного диспута о судьбах молодежи. Эта стилистика была продолжена в лентах «Половодье» (1965 г.) и «Крестины» (1967 г.). Философская притча «Высшая школа» (1970 г.) получила международное признание, но вызвала волну критики в Венгрии. Последующие работы Иштвана Гаала носят камерный характер («Мертвый крой», 1971 г.; «Легато», 1977 г.; «Черепки», 1980 г.). После экранизации оперы Глюка «Орфей и Эвридика» (1985 г.) И. Гаал ушел из кино на телевидение, где снимает преимущественно музыкальные фильмы.

1960-е гг. по праву считаются «золотым веком» венгерского кино. Фильмы становятся важнейшим фактором общественной жизни, вызывают бурные дискуссии (пример, лента «Десять тысяч солнц» (1965 г., режиссер Ф. Коша). В это время начали работать режиссеры М. Янчо и А. Ковач – мастера яркой индивидуальности, составившие славу венгерского кино.

Всемирный успех принесла картина Миклоша Янчо (1921–2014 гг.) «Без надежды» (1965 г.). Янчо на протяжении всей своей длительной карьеры разработал эстетику своеобразных «кинобалетов», преимущественно на историческом материале. В его картинах доминировали условность, эстетизация формы и отказ от психологизма. Центральной в творчестве М. Янчо была проблема власти и насилия. Его лента «Так я пришел» (1964 г.) явилась своеобразной заявкой М. Янчо на исторический фильм на материале его собственной биографии.

Действие большинства фильмов М. Янчо происходит в Центральной и Восточной Европе. Лента «Звезды и солдаты» (1967 г.) посвящена революционному насилию во время гражданской войны в России. «Тишина и крик», поставленная в том же г., обращена к эпохе белого террора после поражения венгерской коммуны. Фильмы М. Янчо, в особенности «Светлые ветры» (1968 г.), – развернутые фольклорные метафоры за темы 1940-х гг. –

всегда вызывали острые дискуссии. Присущее некоторым работам этого режиссера сочетание исторической проблематики с элементами символики и древние мифологии в известной мере служило противовесом чрезмерной политизации. Фильм «Народ еще просит» (1971 г.) был посвящен социалистическому движению конца XIX – начала XX веков «Любовь моя, Электра» (1974 г.) возрождала образы древнегреческой мифологии.

В 1970-е гг. М. Янчо ставит несколько фильмов в Италии «Пацифистка» (1970 г.), «Техника и ритуал» (1972 г.), «Рим хочет другого императора» (1973 г.) и др. В этом ряду «Частные грехи, публичные благодетели» (1975 г.) отличались контркультурным сочетанием политики и эротических эпизодов. В творчестве М. Янчо неуклонно нарастали ассоциативные мотивы, картины все более приобретали черты фольклорных представлений и оперных спектаклей («Венгерская рапсодия», «Аллегро Барбаро», оба – 1978 г.).

1980–1990-е гг. были отмечены в творчестве режиссера обращением к современной тематике, хотя стилистика его работ изменилась незначительно. Наиболее известная картина этого периода «Гороскоп Иисуса Христа» (1988 г.). В конце 1990-х гг. режиссер обращается к формам гротеска и буффонады в фильмах «Господь дал мне светильник в Будапеште» (1997 г.), «Мать твою! Комары» (1999 г.) и «Последний ужин в «Арабском сером» (2000 г.).

Кинорежиссера Андраша Ковача (1925–2017 гг.) сближает с М. Янчо политическая активность, революционная энергия. Хотя он дебютировал в режиссуре мелодраматической историей в традиционно повествовательном стиле («Ливень», 1960 г.) А. Ковач зарекомендовал себя, впервые очередь, стилизованными под документ проблемными фильмами социально-политическими фильмами. Уже документальный фильм «Трудные люди», (1964 г.) вызвал большие дискуссии. В хроникальной стилистике сделаны его игровые картины «Холодные дни» (1966 г.), где были реконструированы события 1942 г., и «Стены» (1968 г.). Если история Венгрии вдохновила М. Янчо на образные «балеты», то Ковач чаще работал по методике исторической реконструкции и «под документ» («На венгерской равнине», 1972 г.; «Октябрьское воскресенье», 1979 г.; «Красная графиня», 1985 г.).

На рубеже 1970–1980-х гг. А. Ковач снял фильм «Хозяин конезавода», который был удостоен многих международных призов и своей мрачностью напоминал «Холодные дни». Фильм был посвящен сталинской «эпохе Ракоши», которая и в последующие десятилетия будет в центре внимания венгерских кинематографистов. На всем протяжении своего творческого пути Ковач, как и Янчо, чередовал документальные и игровые картины, а также много работал как телевидении.

В 1970-е гг. сформировалась специфически венгерская школа «документально-игрового» фильма (так называемая Будапештская школа), лидером которой стал И. Дардаи («Документалист», 1988 г.). Наиболее известной в этом ряду стала картина Б. Тарра «Веркмейстерские гармоники»

(2000 г.), которая пользовалась огромным успехом за пределами Венгрии и рассматривается как классический пример сохранения национальных традиций без оглядки на коммерческий успех

Документализм как бы служил противовесом эстетизму; столь ярко проявившемуся в творчестве Янчо и оказавшем сильное влияние на несколько последующих поколений венгерской режиссуры.

Своеобразным синтезом этих тенденций стал постмодернистский коллаж, ярко представленный в творчестве Петера Готара (р. 1947 г.). Его лента «Время останавливается» (1981 г.) – история поколения, пережившего социальные катаклизмы 1956–1968 гг. в контексте музыкальных шлягеров своего времени. Эти размышления были продолжены в его следующих картинах: «Время» (1985 г.), «Истинная Америка» (1987 г.), «Мелодрама» (1990 г.).

Феминистская проблематика в венгерском кино проставлена творчеством Марты Мессарош (р. 1931 г.) дочери известного скульптора, репрессированного в СССР политэмигранта, поставившей ряд автобиографических картин – «Дневник для моих детей» (1982 г.), «Дневник для моих любимых» (1987 г.), «Дневник для моих родителей» (1990 г.). Широким международный резонанс получили ее ленты на женские темы: «Удочерение» (1975 г.), «Девять месяцев» (1976 г.), «Их двое» (1977 г.).

В поколении, пришедшем в кино к концу 1980-х гг., на первый план выдвинулась Илдико Энеди (р. 1955 г.), предложившая свой глубоко субъективный женский взгляд на историческую реальность в ее взаимодействии с миром воображения («Мой XX век», 1988 г.; «Волшебный стрелок», 1994 г.).

В отличие от порой чрезмерно «серьезных» З. Фабри и М. Янчо, А. Ковача и М. Месарош, режиссер Петер Бачо (1928–2009 гг.) снискал себе известность серией гротесковых социальных комедий, хотя ставил и социально-критические, репортажные по стилю фильмы. Вместе с Кароем Макком в 1949 г. он попытался сделать игровой фильм «Пионеры», однако картина была признана идеологической ошибкой, и отснятый материал не сохранился. В дальнейшем он работал в качестве сценариста и редактора и смог дебютировать в режиссуре только в 1963 г. фильмом «Летом просто». В соответствии с духом времени он отдал дань критическому реализму, однако его подлинное дарование раскрылось в фарсово-гротесковой стилистике, которая проявляется уже в картине «Свидетель» (1969 г.). Большим успехом и сегодня пользуются комедии П. Бачо «Кипяток на лысину» (1973 г.), «Не тронь мою бороду!» (1975 г.), «Рояль в воздухе» (1976 г.). В фильмах «Ты проклятая жизнь!» (1983 г.), в памфлете «Титания, или Ночь дублера» (1988 г.), «Вальс на банановой кожуре» (1986 г.) он объединяет социальную критику и фарсовую комедию с драматическими и трагическими событиями. В то же время этот жанровый симбиоз осложняет отношения его фильмов со зрителем.

Соавтор Петера Бачо по первой работе – Карой Макк (1925–2017 гг.) дебютировал в 1954 г. костюмным водевилем «Лилиомфи». К. Макк – тонкий

стилист, умело создающий атмосферу и передающий психологические коллизии самых разных персонажей. Наиболее известны его картины «Любовь» (1970 г.), «Кошки-мышки» (1974 г.), «Высоконравственная ночь» (1977 г.). В целом 1970-е гг. были периодом расцвета его дарования. Любовная психологическая линия весьма неожиданно приобрела политический характер в фильме «Глядя друг на друга» (по повести Э. Галгоци, 1982 г.), где с пониманием и сочувствием трактовалась запретная в 1950-е гг. лесбийская проблематика в контексте трагических событий 1958 г. («закручивание гаек», казнь Имре Надя). К. Макк оставался тонким психологом и в дальнейшем успешно работал на Западе («Игрок» по Ф. Достоевскому, 1996 г.), хотя ему уже не удавалось подняться на уровень своих лучших фильмов.

Среди мастеров так называемой венгерской «новой волны» ведущее место занимает Иштван Сабо (р. 1938 г.) Его дипломный фильм «Концерт» (1961 г.) сделал имя режиссера известным. Сабо был одним из основателей молодежной Студии имени Белы Балажа где он снял свою первую полнометражную картину «Пора мечтаний» (1965 г.). Всемирную известность ему принес фильм «Отец. Дневник одной веры» (1966 г.) – тонкий психологический анализ расставания с иллюзиями детства. Снятый в 1970 г. «Любовный фильм» был обращен назад, к событиям 1950-х гг., испытывшим на стойкость все слои населения. Размышления о судьбах Венгрии нередко принимают в творчестве И. Сабо форму психологического взаимодействия поколений. Время и пространство при этом могут быть разными. Так, фильм «Доверие» (1979 г.) показывал оккупированную Венгрию в 1944 г. Обращаясь к драме войны, режиссер сделал свои самые знаменитые картины. Экранизация романа Клауса Манна «Мефисто» (1982 г.) рассматривает проблемы взаимоотношения тоталитарного общества и художника в 1920-е гг. в Германии. «Полковник Редль» (1984 г.) и «Хануссен» (1987 г.) анализируют психологию людей, сгибаемых комплексами и готовых на компромиссы. Действие первого фильма происходит в Австро-Венгрии начала XX века, второго – в период прихода к власти фашизма в Германии. В фильмах 1990-х гг. И. Сабо показывает, как события, происходящие в стране в период исторических катаклизмов современности, могут быть сопоставлены с драмами прошлого. Особенно ярко это демонстрируется в ленте «Милая Эмма, дорогая Бебе» (1991 г.) – крушение «реального социализма» приводит к краху и иллюзий, и идеалов.

Многочисленные международные премии, в том числе премия Американской киноакадемии за фильм «Мефисто» позволили И. Сабо перейти к постановке высокобюджетных международных копродукций, в которых он остается верным пристрастию к психологическим коллизиям («Встреча с Венерой», 1991 г.) и исследованию «неудобных» проблем («Солнечный свет», 1998 г.; «Мнение сторон», 2001 г.).

Новое постсоциалистическое поколение венгерской режиссуры заявило о себе яркими работами, различными по жанру и стилистике. Заметным произведением стала картина «Прекрасные дни» (2002 г.) Корнела Мундруцо

(р. 1975 г.), выпущенная в двух вариантах, расширенном для национальной аудитории и сокращенном – для международной. Проникновение в психологию и программная «чернуха» связывает эту ленту с кинематографом Центральной Европы и с «новым немецким кино» эпохи Р.-В. Фассбиндера. Наконец, самый яркий и парадоксальный фильм венгерского кино начала XXI века – «Хукле» («Икота», 2002 г.) Дьердя Палфи (р. 1974 г.). Лишенный диалогов, он находится на границе авангардистского эксперимента и фильма, рассчитанного на показ в кинотеатрах. Фестивальный успех ждал его в большей степени, нежели зрительский, а художественное своеобразие ввело эту картину в контекст общих размышлений о судьбах не только экранного, но и изобразительного искусства и театра рубежа веков и тысячелетий.

Тема 18. Экранная культура Чехии

В середине XIX века чешский физиолог Пуркинч использовал в своих научных исследованиях изображение в движении и даже размышлял о его художественном освоении. А в 1898 г. на купленной в Париже аппаратуре Яном Кршиженецким были сняты и показаны первые чешские фильмы. В 1907 г. в Праге открылся первый постоянно действующий кинотеатр. С 1910 г. началось регулярное производство фильмов, преимущественно документальных и научных – сначала в Чехии, затем Словакии.

Первым классиком чешского кино считают Макса Урбана – он начал снимать фильмы в 1910 г., а затем основал кинокомпанию и производственный центр в Баррандове, в пригороде Праги. Игровые фильмы с популярными актерами снимал в 1910-е г. также режиссер Алоис Яловец. Интересно заметить, что в тот исторический период в Чехии находилась почти треть всех кинотеатров Австро-Венгрии, в состав которой она входила. Формирование самостоятельной Чехословацкой республики в 1918 г. стимулировало развитие кино как части национальной культуры. В 1923 г. был основан музей кино. В условиях острой конкуренции со стороны немецких и американских фильмов собственное кинопроизводство в начале 1930-х гг. оказалось в кризисе. Исключение составляли фильмы Густава Махаты «Эротикой» (1929 г.), «Экстаз» (1933 г.) и Курта Юнгхауса «Такова жизнь» (1930 г.). Эти картины получили международное признание. Именно в Чехии в 1930-е гг. впервые в мире начали принимать меры по государственной поддержке национального кинематографа. В Баррандове была построена специальная киностудия, оснащенная по самому последнему слову кинематографической техники. В результате к 1937 г. национальное кинопроизводство выросло с 8 до 54 фильмов в год.

Будущий классик чешского кино Мартин Фрич (1902–1968 гг.) автор еще немого фильма «Органист и собор Св. Вита» (1929 г.), вызвал к жизни моду на исторические фильмы национальной тематики. Его картина «Яношик» (1933 г.) – история героя словацкого фольклора, стала одной из самых популярных в 1930-е г. как в Чехии, так и в Словакии. В 1931 г. он экранизировал «Бравого солдата Швейка» Ярослава Гашека. В 1930-е гг.

завоевали известность кинорежиссеры Владислав Ванчура и Индржих Хонцль. Отакар Вавра (1911–2011 гг.) – старейший классик социалистического периода, уже в довоенные г. специализировался на киноадаптациях литературной классики. В области документалистики начинали свою карьеру Иржи Вайс (1913–2004 гг.) и Эльмар Клос (1902–1968 гг.), позже эмигрировавшие в Великобританию, затем вернувшиеся на родину после Второй мировой войны и вновь эмигрировавшие после 1968 г..

В период нацистской оккупации на территории Чехословакии было создано словацкое государство. Оккупационные власти использовали технические возможности киностудии «Баррандов» в своих целях. Кинопроизводство резко сократилось с сорока фильмов в 1940 г. до девяти в 1944-м. К концу войны основное немецкое кинопроизводство было перенесено в Чехию.

В 1943 г. был создан национальный киноархив. Группа кинематографистов во главе с О. Ваврой и Э. Клосом подготовила проект национализации киноиндустрии, который был подписан правительством одним из первых в августе 1945 г.. Ключевым элементом государственной программы послевоенного развития кино было создание знаменитой киношколы «ФАМУ» в Праге. В 1947 г. в Словакии были построены студии игровых и документальных фильмов.

Приход к власти коммунистической партии в феврале 1948 г. подтвердил роль кино как важнейшего из искусств. Несмотря на то, что в 1945 г. объем кинопроизводства упал до трех фильмов в год, уже через два г. картина Карела Стекла «Сирена» получила в Венеции «Золотого льва». В том же 1947 г. был создан один из самых знаменитых мультипликационных фильмов Иржи Трнки (1912–1969 гг.) – кукольный «Шпаличек» («Чешский год»), равно как и первый словацкий игровой фильм «Берегись!», поставленный чехом Марином Фричем.

Иржи Вайс, Отакар Вавра, Эльмар Клос, вернувшийся из-за границы в 1952 г., Ян Кадар, Мартин Фрич, мультипликаторы Иржи Трнка и Карел Земан заложили основы национальной кинематографии в трудный для кино Восточной Европы период сталинизма. Ко второй половине 1960-х гг. объем кинопроизводства вырос до сорока полнометражных игровых фильмов в год. Из них более тридцати приходилось на Чехию. Появилось новое поколение кинематографистов, закончивших «ФАМУ» и сформировавших основу «новой волны» чехословацкого кино. Уже во второй половине 1950-х гг. на экран вышли фильмы, критически рассматривавшие современную действительность. «Сентябрьские ночи» (1957 г.), «Стремление» (1958 г.) Войтеха Ясного, «Волчья яма» (1957 г.) Иржи Вайса. В тот же период свои первые эксперименты воплощали в жизнь Вера Хитилова («Зеленая улица», 1960 г.; «Потолок», «Мешок блох», оба – 1962 г.) в Праге и Штефан Угер («Учительница», 1955 г.; «Когда-то в ноябре», 1958 г.; «Глазами камеры», 1959 г.) в Братиславе.

Дальнейшая либерализация политической обстановки в стране в начале 1960-х гг. ввела в профессию новое поколение кинематографистов. Первым из них был Милош Форман (р. 1932 г.). За его короткометражными лентами, выпущенными на экраны под общим названием «Конкурс» (1963 г.), последовали ироничные портреты современной чешской молодежи «Черный Петр» (1964 г.) и «Любовные похождения одной блондинки» (1965 г.). В ленте «Горит, моя барышня» («Вальс пожарников», 1966 г.) сатира распространяется на все общество, построенное по канонам реального социализма. После событий 1968 г. М. Форман, живший к тому времени во Франции, переезжает в США, где начинает новую карьеру и через некоторое время становится одним из самых ярких представителей американского кино.

Более мягкая форма иронии свойственна второму крупному чешскому режиссеру Иржи Менцелю (р. 1938 г.). Как и Милош Форман, он начинал в театре, да и в дальнейшем, особенно в период политических трудностей, неоднократно отдавал предпочтение работе на сцене. Всемирную известность режиссеру принесла картина «Поезда под особым наблюдением» (1966 г.) по Богумилу Грабалу – трагикомедия, соединяющая превратности полового созревания подростка с социальной критикой и абсурдом существования в период фашистской оккупации. Этот фильм был удостоен «Оскара», премии Американской киноакадемии накануне событий 1968 г.. Однако то, что первоначально казалось абсолютным успехом, в период резкого «закручивании гаек» обернулось немалыми сложностями для карьеры режиссера. Экранизация «Капризного лета» (1967 г.) классика чешской литературы Владислава Ванчуры, «Жаворонки на нитке» сделанная по сборнику рассказов Грабала, пролежавшие на полке с 1969 по 1990-е гг., были проникнуты одновременно и парадоксально критическим, и лирическим отношением к действительности.

В 1983 г. Иржи Менцель обретает былое вдохновение в картине «Деревенька моя, райцентровая», продолжающей на новом этапе общественно-политической стабилизации кисло-сладкое рассмотрение повседневной жизни. В 1994 г. он экранизирует роман В. Войновича «Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина». В условиях многосторонней копродукции и диктата английского продюсера режиссер все же добился участия российских актеров и определенной степени достоверности гротескового мира писателя.

Третья знаковая фигура чешской «новой волны» Вера Хитилова (1929–2014 гг.). После ряда короткометражных и учебных лент, в известной мере возрождающих традиции чешского авангарда, в 1963 г. В. Хитилова ставит свою самую знаменитую и дискуссионную картину «О чем-то ином», где сталкивает судьбы чемпионки мира по гимнастике и скучающей домохозяйки. Фильм имел международный успех, в том числе и среди постаревших сюрреалистов. В нем была заявлена феминистская проблематика, в дальнейшем получившая продолжение в тендерной волне, захватившей сначала Западную, а затем и Восточную Европу. Эпатаж и провокация

пронизывают и следующую картину В. Хитиловой «Маргаритки», где вызывающее поведение юной героини приближает ситуацию к глобальному катаклизму, который автор уподобляет атомному взрыву. Хотя танки 1968 г. и не приводят В Хитилу к эмиграции, в 1977 г. она подписывает диссидентскую Хартию 77 и встает на путь публицистических и политических гротесков, во многом метафорических по своему характеру. Чрезвычайно характерна в этом плане лента «Копытом туда, копытом сюда» (1988 г.). Она сделала в духе деконструкции и дистанцирования, к тому моменту в мировом кино уже устаревших (особо популярны они были в конце 1960-х гг.). Невзирая ни на что, Вера Хитилова сохраняет верность анархическим экспериментам, которые приводят ее в 1990-е г. к неизбежному разочарованию – крушение социализма далеко не во всем оправдало надежды творческой интеллигенции.

На «этой ваще» второе дыхание обретает карьера Войтеха Ясного (р. 1925 г.), принадлежащего к старшему поколению чешских режиссеров. Философский мюзикл «Вот придет кот», появившийся вместе с работами молодых в 1963 г., приносит ему всемирную известность и становится своеобразным символом чешского национального характера.

Вполне закономерно, что многие представители чешской «новой волны» в конце 1960-х гг. оказываются за пределами Чехословакии. Это и Иван Пассер («Интимное освещение», 1966 г.), Павел Юрачек и Ян Шмидт («Кариатида», 1963 г.), да и сам Войтех Ясны. В разряд запрещенных попадают такие ныне классические картины, как «Отвага на каждый день» (1963 г.) Эвальда Шорма, «О празднике и гостях» (1966 г.) Яна Немеца, та же «Кариатида», которым вменялись в вину социальный пессимизм и отсутствие исторической перспективы. Многим лентам 1960-х гг. были присущи и кафкианские мотивы, в известной мере объяснявшие дальнейшее развитие событий. Эти работы отличались провокационностью формальных и идейных новаций и явно контрастировали с лучшими классическими образцами чешского кино – «Немой баррикадой» (1949 г.) и «Романсом для корнета» (1966 г.) О. Вавры или первым чешским лауреатом приза Американской киноакадемии – «Магазином на площади» (1965 г.) Яна Кадара и Эльмара Клоса.

В условиях рыночной экономики, когда для создания фильмов необходимо участие нескольких стран, опыт Чехии в совместном кинопроизводстве помогает кинематографистам страны добиться художественной органичности при создании копродукции с западными соседями («Король воров», 2003 г., режиссер Иван Фила).

Тема 19. Экранная культура стран Балканского полуострова

История кино Югославии распадается на три периода. Первый – от первых киносеансов до, конца Второй мировой войны – не оставил существенных следов для дальнейшего развития киноискусства. «Югославский» период – до гражданских войн и распада страны в 1990-е г. –

характеризовался интенсивным строительством «национальной» кинематографии и более быстрой, чем в других странах рассматриваемого региона, экономической и культурной либерализацией. И третий период, когда результатом катаклизмов рубежа XX–XXI веков стало формирование пяти самостоятельных государств – Босния-Герцеговина, Македония (официальное международное название «Бывшая Югославская Республика Македония»), Сербия и Черногория, Словения, Хорватия. Каждое из них приступило к созданию своей национальной кинематографии, иногда опираясь на созданную ранее инфраструктуру.

Когда в 1945 г. в стране было создано государственное кинопредприятие, главной проблемой, с которой столкнулись его организаторы, было отсутствие профессионалов. По опыту советского кинопроизводства киностудии были построены во всех шести республиках. Фильмы носили, очевидно, несамостоятельный характер. Период открыла лента Абрама Роома «В горах Югославии» (1945 г.). Первая игровая собственно югославская картина послевоенного периода была снята в 1947 г.. Это была «Славица» Векослава Африча.

В 1950-е г. эстетика соцреализма оставалась главной, а ведущей для югославского кино на долгие г. стала военная тема. В 1956 г. словенец Франце Штиглиц создал фильм «Долина мира» В Югославии снималась (а затем была запрещена «за пацифизм») знаменитая немецкая картина Хельмута Койтнера «Последний мост» (1954 г.). В том же г. копродукцией с Германией был сделан «Дом на берегу» со звездой Третьего рейха Сибилле Шмитц (позднее ей был посвящен фильм Райнера-Вернера Фасбиндера «Тоска Вероники Фосс»). Первые коммерческие фильмы в Югославии снимал чех Франтишек Каб («В начале был грех», 1954 г.). Классик югославского кино 1950–1960-х гг. Младомир «Пуриш» Джорджевич (р. 1924 г.) снял в 1955 г. фильм «Две виноградинки» в совместном производстве с Грецией.

Для этого этапа развития югославского кино характерно тесное взаимодействие документального и игрового кинематографа. Творчество П. Джорджевича – весьма яркий пример этой тенденции. Режиссер был участником народно-освободительной войны, побывал в нацистских концлагерях. Его первым фильмом стала документальная лента «Триест» (1947 г.). Подлинной славы он добился в шестидесятые г., создав цикл партизанских документальных картин В тот же период П. Джорджевич снял знаменитую трилогию о войне: «Девушка» (1965 г.), «Мечта» (1966 г.), «Утро» (1967 г.). В этих работах было заметно влияние и французской «новой волны» и классического советского кино. В 1968 г. режиссер сделал шокировавший советскую номенклатуру фильм «Полдень» о любви советского солдата и сербской девушки, которая трагически обрывалась из-за политического конфликта Сталина и Тито. В дальнейшем П. Джорджевич продолжал работать в кино и на телевидении, но уже без прежнего успеха.

Партизанская тематика была в центре творчества другого крупнейшего представителя югославской кинематографии – Велько Булаича (р. 1928 г.). В

1953 г. он дебютировал несколькими короткометражными лентами и в 1959-м снял фильм «Поезд вне расписания» под очевидным влиянием итальянского неореализма. Ведущую драматургическую роль в картине играла стилизация под хронику, что было характерно для всего югославского кино тех лет. Классик итальянского неореализма Чезаре Дзаваттини написал совместно с Булаичем сценарий антивоенной утопии «Война» (1960 г.), предвещавший конец мировой цивилизации. Подлинных вершин В. Булаич достиг в своей партизанской эпопее «Козара» (1962 г.), за которой последовала более авангардистская по эстетике лента «Взгляд в зрачок солнца» (1966 г.). Между этими двумя картинами режиссер сделал документальную ленту «Скопье-63» о землетрясении в столице Македонии.

Самый дорогостоящий югославский фильм В. Булаича – «Битва на Неретве» (1969 г.) – объединил целую группу звезд мирового кино. Среди них: Сергей Бондарчук и Олег Видов. Юл Бриннер и Орсон Уэллс, Курд Юргенс и Франко Неро, Сильва Кошина и Милена Дравич, Любиша Самарджич и Велимир Бата-Живойнович.

В последующее десятилетие Велько Булаич снимает по 2–3 фильма в год. Среди них, «Покушение в Сараево» (1975 г.), «Высокое напряжение» (1981 г.), «Земля обетованная» (1986 г.). Его картины пользуются успехом, однако выпадают из ведущей тенденции югославского кино, связанной с «пражской школой», поскольку ведущие мастера этого периода (Р. Грлич, Э. Кустурица, Г. Маркович, Г. Паскалевич) окончили пражскую киношколу «ФАМУ».

Отличительной чертой кино Югославии в контексте Центральной и Восточной Европы была относительная либеральность цензуры, которая позволила проявиться пессимизму, свойственному многим кинематографистам этого региона. Югославский «Черный фильм» вызывал особый интерес международных кинофестивалей, в первую очередь западных. Отличительными чертами югославского «черного фильма» 1960–1970-х гг. были жестокий натурализм, обращение к событиям из жизни люмпенов, грязные пригороды, преступная среда, откровенная демонстрация сексуальности, смерти, насилия и жестокости. Антигероями фильмов были в основном маргиналы, дававшие волю инстинктам, крайностям, маниям, если и действующие во имя идеологии, то следуя ее извращенным, обескровленным формам. Текст фильмов был, как правило, нецензурным, грубым и безжалостным. Реальность демонстрировалась во всей обнаженности нищеты и потери надежды, разрушающей героическую оболочку идеалов коммунизма и революции. Эта сугубо негативная характеристика принадлежит критику Зденко Врдловцу, который противопоставляет «черной волне» более жизнеутверждающую и ориентированную на красоту человека и природы словенскую кинематографическую школу.

Нужно признать, что «черное кино» выросло из «переходного» периода югославского кино. 1950-х гг., когда работали Владимир Погачич, Франце Штиглиц, Жика Митрович. От фильма «Большой и маленький» В. Погачича

(1956 г.) до «Маша на Дрину» Ж. Митровича (1964 г.) эти мастера разрабатывали различную тематику и совершенствовали технику повествования. Вместе с тем картины их оставались локальными, ориентированными на национальную аудиторию. Они еще не могли претендовать на ту мировую известность, которая получила «черная волна».

Центральная фигура пессимистического направления, безусловно – Александр Петрович (1929–1994 гг.). Его творческие принципы развивались под воздействием французской «новой волны». Как и многие его коллеги, он начинал с документального кино. Петрович стал знаменитым после выхода на экраны фильмов «Двое» (1961 г.) и «Дни» (1963 г.), резко контрастирующих с официозом и партизанской тематикой. В 1965 г. он снял фильм «Три» по новеллам нобелевского лауреата Иво Андрича на военную тему с полемической трактовкой, нарушающей каноны традиционного партизанского фильма. Всемирно известным его сделала лента «Скупщики перьев», получившая «Золотую пальмовую ветвь» на Каннском кинофестивале 1967 г.. После черной комедии «Скоро будет конец света» (1969 г.) Петрович был вынужден эмигрировать. Он сделал ряд известных фильмов за пределами Югославии, в частности, экранизацию романа Булгакова «Мастер и Маргарита» (1972 г.) в Германии. Последняя работа режиссера – «Переселение» (1994 г.) – вышла на экраны незадолго до его смерти.

Прославился у себя на родине и за границей и белградский режиссер Душан Макавеев (р. 1932 г.). Он был известен как автор короткометражных фильмов, журналист и теоретик кино. В отличие от других мастеров «черного фильма» его работы характеризует ирония, переходящая в гротеск, а также бурные страсти, эротизм, стремление провоцировать зрителя. Полнометражный дебют Д. Макавеева «Человек не птица» (1965 г.) сразу сделал его знаменитым не только на родине, но и на Балканах в целом. Затем он поставил картину «Любовный случай, или Трагедия почтово-телеграфной служащей» (1967 г.) и уже упоминавшийся римейк фильма «Невинность без защиты».

Послескандалавызванного экранной биографией теоретика сексуальной революции Вильгельма Рейха из фильма Д. Макавеева «ВР – Тайны организма» (1971 г.), режиссер вынужден был уехать из страны и работать зарубежом. На Западе он сделал «Сладкий фильм» (1974 г.), продолжающий линию эротических эскапад, традиционно-коммерческую ленту «Кока-Кола Кид» (1985 г.), затем, в период крушения социалистической системы возвратился к политическому эпатажу и фильмам «Манифест» (1990 г.) и «Горилла купается вполдень» (1993 г.).

Наследие «черного фильма» оказалось весьма долговечным, ибо интерес к мрачному реализму породил «черный вал» в период социальных катаклизмов конца 1980-х гг., в частности, в творчестве Боро Драшковича «Жизнь прекрасна», 1985 г.). Последним югославским фильмом до распада страны считается ностальгическая трагикомедия «Тито и я» (1992 г.) Горана Марковича.

В 1960–1970-е г. в Загребе прославилась школа мультипликации, представленная именами Ватрослава Мимицы, Душана Вукотича, Златко Гргича, Неделько Драгича и др. Их короткометражные фильмы для взрослых, как правило, сделанные в форме притчи, порывали с диснеевской традицией рисованного жизнеподобия и создавали язык новой мультипликации.

Среди мастеров следующего поколения кинематографистов наиболее известен босниец Эмир Кустурица (р. 1954 г.), выступающий одновременно как кинорежиссер и руководитель популярного рок-ансамбля. Соединение двух форм искусства, обращенного к молодежи, стремление переосмыслить прошлое и настоящее своей страны делает Э. Кустурицу фигурой уникальной, особенно в контексте Балкан. Первая его картина «Помнишь ли Долли Белл?» (1981 г.), посвященная воспоминаниям молодости, по свидетельству Мирона Черненко, принесла ему неофициальный титул «Режиссер XXI века».

В фильме «Папа в командировке» (1984 г.) с иронией и сопереживанием рассматривается время политических репрессий в Югославии. В 1988 г. режиссер снимает в Македонии «Дом для повешения» Здесь он осваивает новый жанр эпико-этнографического фильма и обращается к жизни цыган на Балканах. Эту тему он разовьет позднее в фильме «Черная кошка белый кот» (1998 г.) Э. Кустурица – один из немногих режиссеров региона, продолжавший работать в г. гражданской войны на Балканах Он переехал из родной Боснии в Белград, где создал эпическую фреску «Подземелье» (1995 г.) – обзор полувековой истории Югославии, представленный в гротесковом ключе.

После распада Югославии каждая вновь образованная республика стремится воссоздать свою кинематографию, коль скоро для этого имеются технические возможности и, как правило, есть творческие кадры. Осознать специфику своей этнической традиции, ставшей национальной, пытаются Адемир Кенович («Замкнутый круг», 1997 г.) в Боснии и Герцеговине и Милчо Манчевски («Перед дождем», 1995 г.) в Македонии.

Национальные кинематографии республик бывшей Югославии начинают оформляться только в самом конце 1990-х гг.. Недавняя гражданская война тормозит создание копродукций между республиками бывшей Югославии, однако каждая из них успешно работает с кинематографистами Запада. Характерный тому пример – фильм «Ничья земля» (2001 г.) Даниса Тановича (объединивший не менее пяти европейских стран), где констатация неспособности миротворческих сил разрешить коллизию, ведущую к гибели людей, перерастает в антивоенную притчу, по-своему переосмысляющую традиции югославского и постюгославского кино в целом. Сенсационный успех трагического киногротеска Горана Паскалевича – «Бочка пороха» (1998 г.), во многом объясняемый международным резонансом событий в Югославии, открыл этому режиссеру, как и ряду его коллег-соотечественников, перспективы международной карьеры.

Раздел IV. Экранная культура стран Юго-Восточной Азии (1945–2000 гг.)

Тема 20. Экранная культура Японии

Открытие европейцами японского киноискусства, полвека существовавшего в полной изоляции от мирового экрана, произошло в 1951 г., когда главный приз Венецианского фестиваля получил фильм А. Куросавы «Расемон». Открытие же Запада через кино в Японии состоялось сразу после завершения Второй мировой войны: поток западных (американских) фильмов хлынул в Японию в 1945 г.

Зарубежные фильмы вынудили японских режиссеров к сравнению и переосмыслению собственного творческого опыта. Структура кинопроизводства в Японии была изменена по аналогии с Голливудом: «большая шестерка» (шесть крупных кинофирм) плюс «независимые режиссеры». Это стимулировало рост кинопроизводства. Американское влияние сказалось и на содержании японских фильмов. Снимались многочисленные картины, осуждающие милитаризм и шовинистический самурайский дух. Символом демократизации японского кино стали так называемые «kissing films», ибо ранее сцены с поцелуями вообще исключались как западные и антияпонские.

Одновременно в японском кино 1950-х гг. проявилось влияние итальянского неореализма, эстетика которого оказалась актуальной для страны. Однако неореалистические тенденции не получили масштабного развития и носили фрагментарный характер. Отдельные независимые режиссеры сняли несколько фильмов в этой стилистике. Например, лента Тадаши Имаи «Однако живем» (1952 г.) является японской вариацией «Похитителей велосипедов» В. де Сика.

Высшим художественным достижением «японского неореализма» можно считать картину К. Синдо «Голый остров» (1960 г.), которую также называют японским парафразом фильма «Земля дрожит» Л. Висконти. В центре сюжета – повседневная жизнь крестьянской семьи с тяготами земледельческого труда, тихими радостями и горьким привкусом будней. Чередуются поры года – сменяются циклы человеческой жизни. Суть в фильме выражена не словом, не страстями – только движением, только ритмом этого движения с повторяющимися характерными амплитудами. «Голый остров» – своего рода пластическое рондо. Именно музыкальностью изображения и повествования фильм К. Синдо сближается с произведением итальянского режиссера.

Однако в целом влияние извне на японское кино было незначительным. Основные тенденции его развития во второй половине XX в. были связаны с двумя традиционными жанрово-тематическими направлениями: исторической и семейной драмой. Историческая драма уходит своими корнями в театр Кабуки. Ее эволюция в японском кино начиналась с односложных героических сказок, где главным героем выступал сильный и преданный самурай, жертвовавший собой и своей семьей из верности господину. Фильмы несли на

себе печать утрированной манерности Кабуки и исповедовали феодальную философию. Самурай олицетворял сильного японца, противостоящего всему инородному. В период американской оккупации (1945–1952 гг.) историческая драма подвергается жесткой цензуре. Например, было запрещено вводить в фильмы сцены на мечях, как противоречащие идее антимилитаризма.

Первый дерзкий художественный эксперимент в области исторической драмы осуществил А. Куросава в картине «Расемон» (1950 г.), отойдя от схематизма и пытаясь создать сложное полифоническое произведение. Однако, несмотря на европейский успех, в Японии лента была воспринята сдержанно.

К середине 1950-х гг. приоритет исторической драмы с ее феодальным духом был восстановлен, что свидетельствовало о реанимации идеи «сильного японца». Однако уже в 1960-е гг. этот жанр начинает угасать, а в 1970-е гг. – окончательно утрачивает свое лидерство в кинопроизводстве. Быстрое экономическое развитие страны, превращение Японии в одно из ведущих государств освобождает граждан от комплекса неполноценности. Соответственно трансформируется тональность исторической драмы. Ярким примером тому служит знаменитый фильм М. Кобаяси «Харакири» (1962 г.). Это история упадка самурайского клана. Автор предпринял художественную атаку на «святой кодекс» чести воина – бусидо, который, по мнению режиссера, противоречит современной жизни. Действие традиционно разворачивается в XVII в. – эпоху междуусобных войн. Но самурай здесь не предстает могучим правдоискателем. Наоборот – он становится на низкий путь шантажа.

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

Ясудзиро Одзу (1903–1962 гг.) в своих картинах повествует о будничной жизни японской семьи. Причем Одзу впервые создал образ «неблагородного» отца – слабого, безвольного и неавторитетного человека. Такая трансформация типа героя отразила социальные изменения, произошедшие в стране, где ранее доминировали патриархальные устои и, соответственно, вертикальная связь отец-сын. К концу 1950-х гг. эта традиция несколько модифицировалась: учитель-ученик, покровитель-подопечный. Покровитель курирует жизнь ученика, а тот должен проявлять безоговорочные верность и послушание, как того требует долг признательности. И в своих лучших фильмах «Токийская повесть» (1953 г.), «Ранняя весна» (1956 г.), «Доброе утро» (1959 г.), «Вкус сайры» (1962 г.) Я. Одзу критически переосмысливал традиционную иерархию покорного подчинения сына отцу.

В своей стране Я. Одзу был признан самым японским режиссером. Действительно, стилистика его киноповествований полностью соответствует национальному менталитету. Традиционный японский стиль – уравновешенность и созерцательность – строится на естественной

непосредственности взгляда, на сбалансированных общих планах, в которых человек не выделяется из окружающего пространства. Семейные конфликты в фильмах Одзу решаются в результате бесед, а не волнующего действия. Герои лишены драматической страстности – они спокойны, неторопливы. Режиссер предпочитал выстраивать фронтальные мизансцены, когда «вытянутые в ряд» персонажи осуществляют синхронные движения: поворачивают головы в одном направлении, наклоняются под одним углом. Добиваться от исполнителей подобного ритмического единства Одзу мог часами. Известно, например, что однажды он сутки снимал сцену, в которой актриса М. Есикава должна была помешать в чашке чай два с половиной раза, при этом повернув голову налево. Режиссер добивался, чтобы движение взгляда актрисы совпадало с поворотом головы, и ничто не опережало друг друга. Камера в лентах Одзу преимущественно статична и чаще любуется общими планами, нежели всматривается в детали. Это позволяет более достойно представить участников действия во всем спокойствии и красоте японского интерьера.

В середине 1960-х гг. жанр семейной драмы трансформировался в «современную драму». Переход на более широкое тематическое поле осуществило новое поколение японских режиссеров. «Молодое японское кино» выступило против архаизации образа страны и воплотило в себе эстетические тенденции общеевропейского экрана, связанные с бунтарскими мотивами «новой волны». Проблема самоидентификации героя стала центральной в фильмах С. Судзуки, Н. Осима, С. Имамуры. Фундаментальные проблемы человеческого бытия: власть и манипуляция, свобода и одиночество, любовь и страдание – рассматривались через призму сексуальных отношений мужчины и женщины.

Нагисе Осима (1933–2013 гг.) – типичный представитель японской «новой волны». Герои его фильмов характеризуются «преступным» поведением. Отвергая путь исправления, режиссер ставит проблему права человека на бунт: стремясь к свободе, он неминуемо нарушает закон. С первых своих постановок («Улица любви и надежды» (1959 г.), «Захоронение солнца» (1960 г.), «Смертная казнь через повешение» (1968 г.), «Дневник вора из Синдзюку» (1969 г.) Осима проводит данную философию в жесткой, а порой и агрессивной, манере. Так, в фильме «Повесть о жестокой юности» (1960 г.) юноша вступает на преступный путь вымогательства, сознательно увлекая за собой свою подругу. Причем молодая пара не представляется ни жертвами общественного устройства, ни отважными бунтарями.

В 1970-е гг. Н. Осима снял нашумевшую дилогию «Коррида любви» (1976 г.) и «Империя страсти» (1978 г.). Сила страсти никогда не была доведена на экране до такого предела, за которым уже ничего не остается. Здесь любовь не является символом жизни, наоборот – становится олицетворением небытия. Она самодостаточна и конечна в своей всеразрушающей силе.

Сехэй Имамура (1926–2006 гг.) считается основоположником плебейско-прагматического стиля в японском кино. Его интерес сосредоточен на эпохе конца XIX – начала XX вв., когда японская деревня еще сохраняла свой

патриархальный уклад. Главным героем большинства лент Имамуры «Японское насекомое» (1963 г.), «Глубокая жажда богов» (1968 г.), «Месть принадлежит нам» (1979 г.), «Легенда о Нараяме» (1983 г.), «Черный дождь» (1989 г.) является женщина, олицетворяющая жизнеспособность и жизнестойкость всей среды. Для С. Имамуры женщина – жрица старого, единого социального мироустройства, разрушение которого породило лишь более мелкие его ячейки – семьи. Но в этих семьях роль женщины осталась неизменной. В своих фильмах режиссер воссоздает эту модель, во главе которой женщина-жрица – одновременно и ужасная, и прекрасная, ибо символизирует собирательный образ ценностей, раздавленных процессом модернизации японского общества.

Художественная специфика фильмов С. Имамуры опирается на принцип антонимичности: притяжение-отталкивание, любовь-ненависть. В своих первых лентах автор тяготел к однозначности, разделяя черты человеческого характера на положительные и отрицательные, прогрессивные и реакционные. Позже он приходит к анализу психологии низших сословий, а затем – рассматривает их как часть патриархальной среды, сосредоточивая свои творческие усилия на создании ее целостного образа, где жизнь человека сливается с природой.

Акира Куросава (1910–1998 гг.) – самый неазиатский из японских режиссеров, космополит, взрастивший себя на французской живописи, немецкой музыке, русской литературе и американском кино. Первые фильмы А. Куросава снял в 1940-е гг., предпочитая жанр социальной драмы. Кинолента «Самые красивые» (1944 г.) исполнена антимилитаристского пафоса.

По мере того, как Япония укреплялась экономически и стирались социальные контрасты, А. Куросава все чаще начал обращаться к жанру исторической драмы. Первым значительным произведением в этом ряду является «Расемон» (1950 г.). Четверо очевидцев убийства самурая (его жена, его дух, знаменитый разбойник и крестьянин) дают противоречивые показания не потому, что хотят запутать следствие. Просто их субъективная интерпретация произошедшей в лесу трагедии мотивирована мощным индивидуальным ощущением внутренней силы, в реальности обернувшейся банальной слабостью. Все соучастники нарушили самурайский кодекс чести бусидо, и именно этот унижающий достоинство японца факт каждый из персонажей тщательно пытается закамуфлировать. Философия субъективности правды, лежащая в основе произведения, сближает его с американской картиной «Гражданин Кейн» О. Уэллса.

В 1954 г. А. Куросава создает блистательный экранный рассказ «Семь самураев» о военных приключениях японских рыцарей, защищающих крестьян от набега грабителей в разорительную эпоху гражданских войн XVI в. Результатом этих благородных действий становится масштабная трагедия.

Следующим шагом на пути творческой эволюции японского режиссера стало обращение к драматургии В. Шекспира. В 1957 г. Куросава снимает фильм «Трон в крови» – самурайскую версию «Макбета». Действие снова происходит в XVI в. Воюя за трон, Васидзу и Асадзи посягают на основы

японской морали и веры. Обратившись к пьесе Шекспира, Куросава не только уменьшил количество действующих лиц, но и значительно переработал текст, пытаясь совместить традиционные приемы японского театра Но и западную кинематографическую стилистику. Однако достичь подлинного синтеза драматической поэтики театра Но с элементами классической европейской культуры Куросаве удалось лишь спустя много лет. Пытаясь найти точки соприкосновения восточной и западной художественной традиции, режиссер трижды экранизировал произведения русской литературы: «Идиот» (1951 г.), «На дне» (1957 г.), «Дерсу Узала» (1975 г.). С 1965 г. А. Куросава сохраняет четкий ритм творчества, снимая очередную картину раз в пять лет: «Красная борода» (1965 г.), «Додэскадэн» («Под стук трамвайных колес») (1970 г.), «Дерсу Узала» (1975 г.), «Тень воина» (1980 г.), «Ран» (1985 г.), «Сны» (1990 г.).

Последний фильм А. Куросавы носит название «Сны». По признанию автора, человек бывает гениален, когда спит. Сюжет картины представляет жизнь человека как четыре иллюзии, четыре уровня сновидения: ребенка, юноши, мужчины и старика.

Особенности художественного стиля Куросавы определяются синтезом японского мироощущения и классических приемов западного кинематографа. В отличие от традиционно сдержанного восточного киноязыка экранная образность А. Куросавы характеризуется пафосом и избыточностью. Сюжетосложение ведется по законам произведений крупных форм с разработкой главной и побочных тем. «Хорошей структурой для сценария является симфония с ее тремя или четырьмя движениями и изменяющимися темпами», – писал режиссер. В целом, А. Куросава отводил важную роль классической музыке, которая, по его убеждению, в сочетании с изображением создает новый эффект и приобретает особый смысл. Так, в картине «Ран» режиссер использовал музыкальные цитаты из произведений Г. Малера и Э. Грига, что расширило эпический и трагический масштаб фильма. Энергичный, виртуозный монтаж, присущий А. Куросаве, позволял ему достигать не только повествовательной динамики, но и мощной художественной экспрессии.

В 1980–1990-е гг. японское кино переживает серьезный кризис. Кинематограф отстает под натиском телевидения и видео. Кроме того, на рынке проката кино обостряется конкуренция, появляется огромное количество американских фильмов. Все эти причины, приводят к появлению малобюджетного авторского кино. Появляются «независимые» молодые режиссеры, такие как Т. Морикава, А. Такэда, С. Кояма, Е. Морита, Д. Итами, К. Огури, С. Цукамото. В своих фильмах они рассматривают социальные проблемы и проблемы современности.

Тема 21. Экранная культура КНР

Первый показ в Китае состоялся 11 августа 1896 г. в балаганчике, поставленном в шанхайском парке Сююань, где испанец А. Рамос продемонстрировал, как сообщалось в газетном объявлении, показал «заморский

аттракцион». А осенью 1905 г. пекинский фотограф Жэнь Инфэн снял сцену из батального спектакля «Гора Динцзюнь».

В начале XX столетия бесспорным центром кинематографии на континенте стал Шанхай. Здесь был построен первый в стране павильон, и в 1921 г. снят первый полнометражный фильм «Янь Жуйшэн» – социальная драма, воспроизводившая реальный факт убийства проститутки богатым клиентом. Это уже был сюжет, взятый из жизни, что выводило кинематограф из зависимости от канонической театральной условности.

В 1920-е гг. в Шанхае образовались три студии, возглавившие кинопроизводство: «Минсин» (1922 г.), «Тяньи» (1925 г.), «Ляньхуа» (1929 г.). Их кинолентам были присущи сентиментальность и морализаторство: как, например, фильм 1923 г. «Сирота спасает деда», где умный бедный мальчик спасал жизнь богатого старика, оказавшегося его родным дедом.

Общественная жизнь Китая 1930-х гг. во многом определялась японской агрессией в Маньчжурии в 1931 г. и японо-китайской войной, начавшейся с оккупации Шанхая в 1937 г.. Потеря в 1937-м Шанхая, центра национального кинопроизводства, фактически остановила выпуск фильмов в стране.

Противостояние врагу вывело на авансцену патриотические чувства, однако не породило абсолютной консолидации всей нации. Различной политической тактике соответствовали и кинематографические течения, которые в критике тех лет именовались «жестким» и «мягким». Первое абсолютизировало вооруженное сопротивление агрессору, второе же старалось отгородиться от социальных процессов и видело в кино лишь развлечение, «мягкую софу для души».

Значительное место в «жестком» кинематографе занимала тема прямого военного сопротивления Японии («кино национальной обороны»), и сторонники такой тематики нередко доходили до крайности, требуя, чтобы этой теме были посвящены абсолютно все фильмы. Социально-ориентированные ленты «жесткого» потока таких мастеров, как Юань Мучжи («Городские сцены», 1935 г.; «Уличные ангелы», 1937 г.), Сунь Юй («Дорога», 1934 г.), Цай Чушэн («Песня рыбаков», 1934 г., – приз в Москве на МКФ в 1935 г.), были выполнены на достаточно высоком художественном уровне.

Особым периодом для кинематографии стало послевоенное трехлетие 1947–1949 гг.. Военное противостояние Китай – Япония сменилось другим, еще более жестким: гоминьдан – компартия, однако искусству кино удавалось оставаться вне политических баталий. Кинематографисты обратились к поискам новых художественных решений в показе жизни общества и внутреннего мира человека. По-прежнему важную часть в кинематографе Китая занимала военная тематика, но романтизированная героика сменилась размышлениями о судьбах народа («Дорога в восемь тысяч ли, луна и облака» Ши Дуншаня, 1947 г.; «На реке Сунгари» Цзинь Шаня, 1947 г.; «Весенние воды текут на восток» Ян Ханьшэна и Чжэн Цзюньли, 1947 г.).

Кино КНР – это кинематографический организм, существующий на территории Китайской Народной Республики. КНР была провозглашена 1

октября 1949 г. в результате военной победы армии коммунистов над правительственными войсками партии гоминьдан.

Первые достижения «народной кинематографии» Кинематография КНР практически началась в 1948 г. в Чанчуне, когда власть перешла к администрации КПК, за год до официального провозглашения в Пекине самой Китайской Народной Республики. В этот период интересно проявили себя молодые кинематографисты, наиболее ярко – режиссер Шуи Хуа (1916–1995 гг.; его полное имя Чжан Шуйхуа).

В работах молодых режиссеров обратили на себя внимание неидеологизированные, живые характеры героев. Создатели фильмов постепенно приближались к психологическому анализу внутреннего состояния персонажа. Однако раскрытию гуманистического потенциала мешало всеобщее насаждение идей Мао Цзэдуна, унифицировавшей и догматизировавшей сознание авторов. Из-за опасения быть обвиненными в «формализме», а подчас и в силу собственных внутренних стереотипов, кинематографисты не решались на переосмысление драматургической структуры фильмов. Большинство из этих произведений в тот или иной период подверглись осуждению (фильм Се Цзиня «Красный женский отряд» (1960 г.), Се Тели «Февраль, ранняя весна» (1963 г.).

В скором времени в идеологической борьбе кинематография КНР практически переместилась из сферы культуры в политико-идеологическую. Вехами ее движения вплоть до конца 1970-х гг. стали не фильмы, а политические «кампании перевоспитания», целью которых было давление на деятелей киноискусства, их «идеологическое перевоспитание», унификация, подчинение творческого мышления пропаганде (судьба фильма «Жизнь У Сюня» Сунь Юй).

«Культурная революция» (1966–1976 гг.) полностью уничтожила «старую кинематографию», заменив ее «революционным искусством». В результате целенаправленной идеологической обработки искусства и мировоззрения творческой интеллигенции в произведениях кино усиливался схематизм и тенденциозность сюжетостроения, возникала все большая лакировка действительности (фильмы «Хуан Баомэй» (1958 г.), «Лэй Фэн» (1963 г.), «Сверкающая красная звезда» (1973 г.).

В 1980-е г. изменения политической ситуации в стране создали возможность возврата кино в границы искусства. Кинематография по-прежнему зависела от политического курса государства и повторяла его извилистое движение. Фильмы, разрушающие привычные стереотипы, с трудом получали признание. Лидером раскрепощающего движения рубежа 1970–1980-х гг. стал режиссер Се Цзинь (1923–2008 гг.).

Развитие кинематографии КНР стало возможным благодаря реформам 1980–1990-х гг., которые ввели кино в структуру рыночных отношений. Их стратегическим направлением стала децентрализация, постепенная передача права на производство и прокат самим производителям. Правда охранительная

роль цензуры и направляющая роль партийных органов во главе с ЦК КПК оставались, но в несколько смягченном виде.

Подлинный переворот произошел на рубеже 1984–1985 гг., когда на экраны вышли фильмы первых, после анабиоза «культурной революции», выпускников Пекинского института кинематографии и краткосрочных режиссерских курсов при этом же институте. В 1982 г. институт окончили Чжан Цзюньчжао, Чэнь Кайгэ, Чжан Имоу, Тянь Чжуанчжуан. Их новое мышление складывалось в среде «естественных» людей, живших реальной, а не декорированной догмами жизнью. Фактическим началом «нового кино» является фильм Чжан Цзюньчжао «Один и восемь» (оператор Чжан Имоу). Формально первой работой «нового кино» в КНР считается фильм Чэнь Кайгэ «Желтая земля» (1984) о солдате, который собирает песни в деревне.

Наивысшим на сегодняшний день выражением нового кинематографического мышления в КНР стало творчество режиссеров Чжан Имоу, Чэнь Кайгэ и Цзян Вэня.

Тема 22. Экранная культура Гонконга

Киноискусство пользуется в Гонконге огромной популярностью, являясь одним из любимых видов досуга местных жителей. Зарождение кинематографа Гонконга приходится на начало XX века – «немую» эру. Первый фильм был снят здесь в 1909 г. одним из зарубежных режиссеров. А в 1913 г. уже местный режиссер Ли Миньвэй своей картиной «Чжуанцзы испытывает жену» выпускает первую полностью и по-настоящему гонконгскую картину. До начала 1930-х гг. британская колония была в основном центром проката фильмов, которые снимались в континентальном Китае, прежде всего в Шанхае, и за рубежом. Импульсом для развития собственного производства послужило бегство в Гонконг в 1937 г. после оккупации Шанхая японцами режиссеров и актеров шанхайской киностудии. Вместо сентиментальных лент эти кинематографисты начали снимать в Гонконге сюжеты с политическим антияпонским подтекстом, т. н. «фильмы сопротивления». Однако в период оккупации территории (1941–1945 гг.) японцы ввели жесточайшую цензуру, и ни одного китайского фильма за этот период выпущено на экран не было.

В конце 1940-х и в 1950-е гг. в Гонконге в основном снимаются черно-белые ленты, либо повествующие о нищенском существовании и тяжелой доле современных китайцев, либо воссоздающие на экране произведения классической китайской литературы. Заметное место занимают также постановки в кино кантонской оперы. Среди фильмов этого периода можно вспомнить, в частности, такие картины местных режиссеров, как «Тайны цинского двора» (1948 г.) режиссера Чжу Шулиня, или «А-Q» (1957 г.) режиссера Юань Янаня.

Начавшийся в Гонконге в 1960-е гг. экономический подъем привел к оптимизации содержания гонконгских фильмов. В их центре оказались наивные романтические «love-story» с явным привкусом бродвейских постановок. Огромную популярность в колонии и за ее пределами получили

фильмы о боевых искусствах, которые выходили на экраны в 1970–1980 гг. Своим успехом они обязаны незаурядному таланту киноактера и режиссера Брюса Ли, вернувшегося тогда в Гонконг после нескольких лет работы в Голливуде. В те же годы помимо подобных боевиков на экраны территории выходят серьезные психологические и исторические картины. К концу 1970-х гг. под влиянием конкуренции со стороны западного кино и телевидения количество производимых в Гонконге фильмов сокращается до 100 картин в год. В сложившейся ситуации кинематографисты Гонконга настойчиво ищут новые актуальные темы и с конца 1980-х гг. все чаще обращаются к жизни тех, кто в преддверии перехода колонии под юрисдикцию КНР оказался перед нелегкой дилеммой – остаться на родине или эмигрировать за границу. Тогда же наряду с такими серьезными психологическими картинами продолжается выпуск и немалого количества продукции поп-культуры. На экранах идут фильмы о привидениях и вампирах, о гангстерах и полицейских ну и, конечно, о любви. В 1990-е гг. кино Гонконга захлестывает волна картин о мафиозных триадах. Тогда же все более откровенными становятся и любовные сцены.

Первопроходцем и крупнейшей компанией по производству фильмов в Гонконге является «Shaw Brothers Studio» (основана в 1924 г. в Сингапуре братьями Шао), которая в 1934 г. выпустила первый гонконгский звуковой фильм. Студия наиболее всего известна фильмами в жанре боевых искусств – «Выпей со мной», «Пятеро ядовитых», «Храбрый лучник», «Однорукий меченосец», «36 ступеней Шаолиня», «Боец с шестом». Среди авторов этих фильмов режиссеры Ху Цзиньцюань, Лю Цзялян и Чан Чэх. Основателю гонконгской кинокомпании «Golden Harvest», знаменитому кинопродюсеру Гонконга Рэймонду Чоу принадлежит решающая заслуга в открытии миру талантов Брюса Ли, Джеки Чана и многих других мастеров боевых искусств. Кроме того, он внес огромный вклад в формирование жанра боевиков в «стиле кунфу» в их современном виде.

В настоящее время Гонконг ежегодно производит более ста фильмов и занимает по этому показателю третье место в мире после США и Индии. Себестоимость производства одной картины здесь составляет в среднем 1 млн. долл. США, что в пять с лишним раз дешевле, чем в Голливуде. В Гонконге популярные актеры кино нередко являются одновременно и звездами «канто-попа» – местной разновидности популярной культуры, базирующейся на незамысловатых песенках, исполняющихся на кантонском диалекте китайского языка смазливыми красавцами. Именно поэтому в конце 1980-х гг. мафия шоу-бизнеса стала активно проникать в кинобизнес, что противоречило интересам гонконгских властей. К тому же заметный урон киноиндустрии нанес азиатский экономический кризис 1998 г., под воздействием которого количество выпускаемых фильмов сократилось на 30%. Выделив на поддержку гонконгского кино более 100 млн. долл. США и учредив в 1999 г. Комитет по развитию кинематографии, Правительство САР помогло ему довольно быстро оправиться от потрясений.

Фильмы в Гонконге снимаются в расчете на определенную аудиторию, поэтому здесь можно увидеть, как непритязательные по содержанию фильмы-экшн (их большинство, и они успешно конкурируют с голливудскими блокбастерами), так и подлинно элитарное кино. Успех гарантируется любой ленте о боевых искусствах и мафиозных разборках, в которых снимаются такие любимые зрителями Гонконга актеры, как Джеки Чан, Чоу Юньфат – трижды призер Гонконгской академии киноискусств в номинации «лучший актер», призер Американской киноакадемии за роль в фильме «Крадущийся тигр, притаившийся дракон», и Джет Ли – высококлассный спортсмен «ушу», обладатель премии Гонконгской академии киноискусств в номинации «лучший актер». Все эти актеры не только имеют богатый опыт работы в Голливуде и Гонконге, но и выполняют без дублеров самые сложные трюки.

Элитное кино Гонконга пользуется большим авторитетом на мировой арене. Достаточно упомянуть здесь хотя бы некоторые имена: Джон Ву, Вонг Кавай. Гонконгская кинематография имеет широкие международные связи. Она входит в «Азиатскую федерацию кинопродюсеров» (основана в 1954 г.), которая объединяет страны Юго-Восточной Азии и проводит ежегодные фестивали в странах-участницах. С 1977 г. гонконгские кинематографисты ежегодно (в апреле) проводят свой двухнедельный Международный кинофестиваль. В эти дни в Гонконге можно увидеть более ста картин из многих стран мира. Большой интерес вызывают также устраиваемые в рамках фестиваля ретроспективные показы, тематические вечера, выставки.

Раздел VI. Телевидение в общественно-политическом и социокультурном контексте

Тема 27. Технические предпосылки появления телевидения

Два технических достижения: «великий немой», как называли кино, и «великий невидимка» – радио – должны были соединиться, чтобы возникло телевидение. Путь к нему был долгим и сложным. Современная аппаратура, с помощью которой осуществляется видение на расстоянии, – это плод ума и рук многих и многих ученых, изобретателей, плод работы целых научных коллективов. Одни порождали идеи, другие воплощали эти идеи в приборы, третьи использовали эти приборы для тех или иных целей – в результате появилось телевидение.

Английский физик Д. Максвелл предположил существование в природе электромагнитных колебаний и вывел свое знаменитое уравнение, фигурирующее ныне во всех учебниках физики. Однако стройная теория электричества, магнетизма и света, содержащаяся в формуле Максвелла, оставалась неподтвержденной, пока немецкий физик Г. Герц экспериментально не доказал существование предсказанных Максвеллом электромагнитных колебаний. Герц по праву вошел в число ученых, чье имя стало научным термином и пишется теперь с маленькой буквы, подобно именам Вольты, Ампера, Гаусса и других великих.

Преподаватель минного офицерского класса в Кронштадте А. С. Попов и одновременно с ним итальянский изобретатель Г. Маркони заставили служить человечеству электромагнитные колебания, открытые Герцем: они независимо друг от друга изобрели радио.

История изобретения и развития техники кино широко известна. Скажем только, что авторы этого изобретения – французы Луи и Огюст Люмьеры и что датируется оно 1895 г., как и изобретение радио.

Но еще до того, как были изобретены радио и кино, в разных странах, в том числе и в России, предпринимались попытки передать изображение на расстояние по проводам. Попытки эти не привели к реальным результатам, но идея была высказана. В 1880 г. П. И. Бахметьев предложил схему, теоретически вполне реальную: для передачи на расстояние изображения его следует предварительно разложить на отдельные элементы, передать их, а затем снова собрать эти элементы в цельное изображение.

П. Нипков предложил осуществить разложение («развертку») изображения с помощью вращающегося диска, имеющего ряд отверстий, расположенных по спирали. Запатентованный в 1884 г. диск Нипкова долго не находил практического применения; сам Нипков впервые увидел свой прибор в действии лишь в 1920-х гг., успев к тому времени позабыть о своем изобретении, сделанном сорок лет назад.

В 1888–1889 гг. профессор А. Г. Столетов, изучив так называемый «внешний фотоэффект» – способность некоторых металлов под воздействием света испускать электроны, создал фотоэлемент. Достижение Столетова открыло принципиальную возможность непосредственного преобразования световой энергии в электрическую.

Опираясь на это открытие, преподаватель Петербургского технологического института Б. Л. Розинг в 1907 г. предложил (и запатентовал в России и за границей) принцип, который сохранен в действующих и сейчас телевизорах: для преобразования электрических сигналов в светящееся изображение используется катодная электронно-лучевая трубка (созданная англичанином В. Круксом и усовершенствованная немцем ФИЛЬМ Брауном). Телеэкран сегодня – это не что иное, как дно катодной трубки.

Б. Л. Розинг по справедливости считается во всем мире основоположником электронного телевидения, именно от его работ ведет телевидение свою родословную. Он погиб в ссылке в 1933 г. Говоря о дальнейшей истории телевидения, следует прежде всего назвать ташкентского изобретателя Б. П. Грабовского, в 1925 г. заявившего патент на «аппарат для электрической телескопии», а также С. И. Катаева, П. В. Шмакова и В. К. Зворыкина (Зворыкин в 1919 г. эмигрировал в США, где и осуществил большую часть своих идей, в том числе создание кинескопа и иконоскопа). Об огромном значении работ В. Зворыкина говорит хотя бы тот факт, что первая в Москве станция электронного телевидения была оборудована американской аппаратурой, созданной им вместе с другим выходцем из России Д. Сарновым. Нельзя не вспомнить имена авторов первой в мире системы цветного

телевидения русского ученого А. М. Полумордвинова, армянина А. А. Адамяна, американца Ф. Фарнсуорта, англичан К. Свинтона и Л. Бэрда. Каждый из них, как и многие другие, здесь не названные, внес свой вклад в изобретение или совершенствование техники телевидения; усилия этих ученых и инженеров позволили создать материально-техническую базу телевизионного вещания.

Малоотсрочное телевидение (с диском Нипкова) обладало той особенностью, что передачи его велись на длинных и средних радиоволнах, т. е. зона действия телецентра была практически неограниченна – передачи из Москвы принимали и в Петропавловске и в Берлине. Но крохотные размеры экрана должны были такими и оставаться. Если увеличить экран до размера хотя бы 9x12 см, диск должен иметь диаметр в несколько метров. Развитие малоотсрочного телевидения вело в безнадежный тупик. Электронное же телевидение, дающее возможность получить четкое изображение большого размера, имеет другое ограничение – зоны приема. Телевизионное изображение для передачи разлагается на очень большое количество элементов и поэтому требует широкой полосы частот – настолько широкой, что весь длинно – и средневолновый диапазон оказался бы занят телевидением, т. е. стало бы невозможным радиовещание. Поэтому телевизионный сигнал передается на ультракоротких волнах, в диапазоне короче 10 метров; волны этого диапазона распространяются прямолинейно, как световые. Иначе говоря, они не могут огибать выпуклость земного шара, ограничены зоной прямой видимости. При высоте антенны передатчика 120–150 метров зона приема имеет радиус в 40–50 км. Таким образом, покрыть вещанием значительную территорию можно, либо построив большое количество передающих телецентров, либо подняв антенны передатчиков на космическую высоту. На практике используется комбинация того и другого.

Во второй половине 1950-х гг. в СССР развернулось сооружение телевизионных кабельных линий; первые из них соединили Москву с Калинином и Ленинград с Таллином. 14 апреля 1961 г. Москва встречала Юрия Гагарина, и встреча эта передавалась по линии Москва – Ленинград – Таллин и (через 80-километровую морскую гладь) в Хельсинки. К этому времени Финляндия была связана кабельными линиями трансляции с Европой, где густая кабельная сеть существовала с 1950-х гг.. Таким образом, вся Европа смогла увидеть прямой репортаж о замечательном событии.

Бурное строительство линий наземной трансляции в 1960-е г. привело к тому, что Московское телевидение стало действительно центральным – его передачи принимались в столицах и крупных городах всего Союза. Наряду с кабельными линиями быстро росла сеть линий радиорелейной связи, несравненно более дешевой, так как сигнал здесь передается на расстояние по эфиру – от одной небольшой вышки к другой.

Наряду с наземной в 1960-х гг. стала развиваться спутниковая трансляция. Искусственный спутник Земли «Молния-1» был выведен на околоземную орбиту, а на Земле отраженный спутником сигнал с Московского

телецентра принимался цепью приемных станций, оборудованных аппаратурой, автоматически направлявшей параболические антенны в сторону спутника – по мере его движения в космосе. Со временем стал возможным запуск спутника на геоцентрическую орбиту, т. е. такую, когда спутник, двигаясь с той же скоростью, что вращается Земля, неподвижно «висит» над определенной точкой земной поверхности. Такие спутники («Экран» и «Горизонт») позволили решить проблему преодоления разницы в местном времени между Москвой и территориями к востоку. В 1980-е г. с помощью спутников стали передаваться на восток дубли I и II программ Центрального телевидения, со сдвигом во времени. Большинство передач транслируется в записи.

Проблема фиксации на пленке телевизионного изображения возникла еще в 1950-е г.. Киносъемка с кинескопа, т.е. с телеэкрана, во-первых, не давала должного качества изображения, а во-вторых, требовала времени для обработки пленки. Выход был найден, когда фирма «Ампекс» (США), называемая так по имени нашего соотечественника Александра Матвеевича Понятова, предложила аппаратуру и технологию записи изображения и звука на ферромагнитную пленку – так называемую видеомангнитную запись (в принципе аналогичную магнитофонной). Видеомангнитфонная запись (ВМЗ) дает возможность воспроизведения на экране предварительно зафиксированного телевизионного изображения. Внедрение этого технического достижения произвело революцию в телевизионном вещании. Широкое использование ВМЗ началось в СССР в 1960-е г..

Хотя первые конструкции электронных телевизоров в СССР стране появились еще в конце 1930-х гг., реальное, массовое их производство началось в 1950 г. Это был телевизор марки «КВН-49» (по первым буквам фамилий конструкторов – Кенигсон, Варшавский, Николаевский), имевший экран с диагональю в 18 см, при очень четком изображении. На производство первого миллиона советских телевизоров понадобилось восемь лет, на выпуск второго миллиона – полтора г.; в 1980-е г. миллион телевизоров выпускался за пять-шесть недель. Всего в СССР до 1991 г. было изготовлено примерно 140–160 миллионов телевизоров.

Тема 28. Экспериментальное вещание 1930–1940-х гг.

1 мая 1931 г. в эфир вышла первая опытная передача телевидения (дальновидения) по радио. Первые успешные опыты привели к началу регулярного вещания (с 1 октября 1931 г. в средневолновом диапазоне). Вскоре в Москву стали поступать сообщения о том, что передачи изображения со звуком принимались радиолюбителями в Томске, Нижнем Новгороде, Одессе, Смоленске, Ленинграде, Киеве, Харькове. Примерно в то же время, что и в Москве, начались передачи «механического» телевидения и в Ленинграде, чуть позже – в Одессе. Москва вела передачи 12 раз в месяц по 60 минут, Ленинград и Одесса – нерегулярно.

1 мая 1932 г. по телевидению был показан небольшой фильм, снятый утром того же дня на Пушкинской площади, на Тверской и на Красной площади. Интересно отметить, что фильм был звуковой: были записаны (на киноленту) голоса дикторов, которые вели в это утро радиопередачу о празднике. В октябре 1932 г. телевидение показало фильм об открытии Днепрогэса: разумеется, показ состоялся лишь через несколько дней после события.

Малоотсрочное телевидение, в силу ограниченности аудитории, не было способно выполнять серьезные общественные функции; единственная его функция состояла в распространении в обществе идеи возможности видеть на расстоянии. И надо сказать, что идея эта распространялась достаточно успешно, стимулируя процесс совершенствования техники телевидения. Кроме того, и это не менее важно, малоотсрочное телевидение дало возможность начать поиск творческих путей, по которым в дальнейшем двинулось телевидение электронное. Именно в те далекие г. творческие работники приобрели первые крупинки опыта, послужившего основой для «настоящего» телевидения.

В декабре 1933 г. передачи «механического» телевидения в Москве были прекращены, более перспективным было признано электронное телевидение. Однако вскоре выяснилось, что прекращение передач преждевременно, ибо промышленность еще не освоила новую электронную аппаратуру. Поэтому 11 февраля 1934 г. передачи возобновились. Более того, был создан отдел телевидения Всесоюзного радиокомитета, который и вел эти передачи. (Окончательно передачи «механического» телевидения прекратились 1 апреля 1941 г., когда уже работал Московский телецентр на Шаболовке.)

Первая передача регулярного малоотсрочного телевидения из Москвы состоялась 15 ноября 1934 г. Она длилась 25 минут и представляла собой эстрадный концерт. Основой малоотсрочной телевизионной программы были эстрада и фрагменты театральных (по преимуществу балетных и оперных) спектаклей. Но нужно отметить, что в программу включались и передачи на общественно-политические темы: выступления наркомов, передовиков производства, знаменитых летчиков, писателей.

В Ленинграде регулярное телевизионное вещание началось летом 1938 г. В тот начальный период важно было определить направление развития телевидения. Для людей, пришедших главным образом из театра и радио, телевидение было чем-то совершенно новым, неизведанным и загадочным. Но они уже тогда увидели в нем не аттракцион и не только средство развлечения, но и агитатора, культпросветчика. Об этом говорят программы передач тех лет. 10 февраля 1939 г. Ленинградская студия показала свой первый драматический спектакль – драму Р. Сандера «Тайна» об Испанской Республике и ее бойцах.

Немало внимания уделяли в Ленинграде поискам форм эстрадных представлений. Для праздничного концерта 1939 г. был написан стихотворный конферанс. Опытный ленинградский телецентр готовил не только собственные передачи, но обращался и к спектаклям театров. Правда, перенося их в

павильон, приходилось заново писать декорации, изменять мизансцены – словом, создавать свой телевариант. Детское вещание началось в январе 1939 г. передачей «С новым годом». В 1940 г. дети увидели новогодний спектакль «Зайкин дом». С июля 1939 г. начала выходить еженедельная фотогазета. Фотографии, сопровождавшиеся закадровым дикторским текстом, рассказывали о важнейших событиях прошедшей недели. 9 марта 1941 г. в эфире появился ежемесячный тележурнал «По Ленинграду». Его часовая программа состояла из передовой, фотогазеты и выступлений. Всего вышли четыре номера журнала (последний – 15 июня 1941 г.). Обратимся теперь к предвоенным программам Московского телевизионного центра на Шаболовке. 25 марта 1938 г. новый телецентр провел первую электронную телевизионную передачу, показав кинофильм «Великий гражданин», а 4 апреля 1938 г. в эфир вышла первая студийная программа. Экспериментальные передачи из нового телецентра длились почти год. Регулярное вещание началось 10 марта 1939 г., в дни работы XVIII съезда ВКП(б), показом снятого «Союзкинохроникой» по заказу телевидения фильма об открытии съезда. Передачи велись пять раз в неделю. Каждый вечер демонстрировались театральный спектакль и кинофильм. Иногда этому предшествовало выступление артиста, писателя, ученого.

Первая большая общественно-политическая передача состоялась 11 ноября 1939 г. Она была посвящена 20-летию Первой Конной армии. Летом 1940 г. в программах стали появляться информационные сообщения, которые читал (в кадре) диктор радио. Как правило, это были повторения радиовыпусков «Последних известий». В этот же период начал выходить в эфир, правда, нерегулярно, телевизионный журнал «Советское искусство», который представлял собой монтаж материалов кинохроники. Продолжались короткие выступления перед телекамерой видных общественных деятелей и ученых.

Размеры павильона Московского телецентра давали возможность показывать театральные спектакли без существенных изменений, используя театральные декорации, а не заменяя их нарисованными на холсте или на бумаге шкафами, окнами и т. п., как это приходилось делать в Ленинграде. Парадоксальный факт: худшие условия творчества в Ленинграде стимулировали поиск специфически телевизионных форм вещания в гораздо большей степени, нежели богатейшая по тем временам техника Московского телецентра.

Работники Ленинградского телевидения, ограниченные в творческих возможностях техническими условиями вещания, довели внутрикадровый монтаж до совершенства, виртуозно используя свою единственную камеру. Именно в Ленинграде родился прием введения рассказчика в драматическое телевизионное повествование, а возник он именно из-за малой площади студийного павильона, которая делала невозможным показ «в лицах» всего сюжета.

Программы МТЦ в предвоенные г. состояли преимущественно из концертов и театральных спектаклей, а также кинофильмов.

Программы Ленинградского и Московского телевидения в предвоенные г. носили, как видим, экспериментальный характер. И хотя основу вещания составляли кинофильмы, произведения театра и эстрады, а тележурналистика начала свое развитие, двигаясь по путям радиожурналистики, происходившие в этот период поиски собственно телевизионных форм и средств выражения оказались важными и плодотворными для всего дальнейшего процесса становления отечественного телевидения.

Тема 29. Формирование телевидение как средства массовой информации (1950–1960-е гг.)

Первые послевоенные годы (1945–1948 гг.) не принесли в телевизионное вещание ничего принципиально нового по сравнению с предвоенными. Программы Московского телецентра, возобновленные 15 декабря 1945 г., велись в том же духе, что и до перерыва, вызванного войной. Ленинградский телецентр смог возобновить вещание 18 августа 1948 г. Передачи велись сначала два раза в неделю по два часа, с 1949 г. – три раза в неделю, а с 1950 г. – через день. И лишь с октября 1956 г. телевизионное вещание в Ленинграде стало ежедневным; московское телевидение перешло на вещание без выходных дней в январе 1955 г.

Московский телецентр с октября 1948 г. и до июня 1949 г. не работал: он был остановлен для реконструкции и переоборудования новой, отечественной аппаратурой. В Ленинграде с мая 1948 г. начала действовать в экспериментальном порядке передвижная телевизионная станция (ПТС); ее обслуживали инженеры завода-изготовителя. Они и провели первый в нашей стране внестудийный телерепортаж – показ первомайского парада и демонстрации на Дворцовой площади. Это были, в сущности, заводские испытания, показ без текстового комментария. Лишь в 1950 г. ПТС была передана в эксплуатацию Ленинградскому телецентру.

Московский телецентр получил передвижную станцию в июне 1949 г. Появление ПТС в советском телевидении означало возможность принципиального видоизменения телевизионных программ. Первая внестудийная телевизионная передача в Москве – репортаж о футбольном матче на стадионе «Динамо» – состоялась лишь в 1949 г. Возможность ведения передач с помощью ПТС весьма существенно повлияла на содержание телевизионных программ в целом, сделав телезрителя очевидцем событий, происходивших на стадионах, в концертных и театральных залах.

22 марта 1951 г. Постановлением Совета Министров СССР была создана (в составе Всесоюзного комитета по радиоинформации) Центральная студия телевидения (ЦСТ), впоследствии превратившаяся в Центральное телевидение СССР. Структура ЦСТ предусматривала следующие подразделения: редакция литературно-драматического вещания, редакция музыкального вещания, редакция детского вещания и, наконец, общественно-политическая редакция.

Впоследствии (в 1954 г.) были созданы киноредакция, редакции научно-популярных, промышленных, сельскохозяйственных и спортивных передач.

В новые редакции в 1954 г. пришли работать – впервые в практике телевидения – журналисты. Они принесли в телевидение опыт прессы и радиовещания. Решить задачу превращения телевидения в средство массовой информации можно было, только опираясь на принципы и традиции журналистики.

Процесс становления тележурналистики выразился в попытках создать специфическими телевизионными средствами информационно-публицистические и художественно-публицистические произведения в жанрах прессы и радиовещания (прежде всего репортажа и интервью, а затем и комментария, корреспонденции, очерка) в апробированных прессой и радиовещанием формах (журнала, обозрения, выпуска новостей и т. п.).

В начале 1957 г. в предвидении VI Всемирного фестиваля молодежи правительство приняло решение о выведении радио и телевидения из системы Министерства культуры. Был создан Комитет по радиовещанию и телевидению при Совете Министров СССР.

Рост аудитории телевидения вызвал с середины 1950-х гг. потребность дифференциации программ по интересам различных социально-демографических групп зрителей. Появились программы для детей, для молодежи, для воинов, для женщин, для родителей и т. д. В 1954–1958 гг. в программах ЦСТ прочно заняли место телевизионные журналы «Юный пионер», «Искусство», «Знание» и др.

1950-е гг. – г. становления службы информации и телевизионного кинематографа. В это время определилось соотношение местной и центральной телеинформации: студии сообщали новости регионального значения, комментировали общесоюзные новости и давали в программы Москвы информацию о событиях в жизни своего района, представляющих интерес для всей страны. Производство первых телефильмов (возникновение термина «телефильм» относится лишь к середине 1950-х гг.) началось со съемки в 1951 г. кинокартины, в которой был «сфотографирован» спектакль Малого театра «Правда хорошо, а счастье лучше» (киностудия им. Горького, по заказу ЦСТ). К концу 1950-х гг. по заказам телевидения было снято около ста фильмов-спектаклей.

Непременной составной частью телевизионной программы были эстрадные концерты. Съемки концертных номеров велись в привычных телезрителям декорациях, чтобы успешнее имитировать прямую телепередачу. Художественные достоинства съемки концертных номеров были невелики.

В 1960-е г. телевидение, как и вся журналистика, служило партийной пропаганде. В своей повседневной деятельности работники телевидения ориентировались на указания ЦК КПСС, в практику были введены регулярные выступления по телевидению передовых людей промышленности и сельского хозяйства, министров, руководителей партийных, советских и общественных организаций, деятелей науки, литературы, искусства.

В 1960-е г. материально-техническая база телеинформации укрепляется: редакции оборудуются телетайпами (ТАСС и иностранных агентств), растет сеть собственных корреспондентов-кинооператоров, кинопроизводство оснащается новой съемочной, лабораторной и осветительной техникой. Телевизионная служба новостей стала успешно конкурировать с выпусками кинохроники – в смысле актуальности, и в смысле представительности экранной информации.

Развитие внутрисоюзной трансляционной сети (кабельных и радиорелейных линий телевизионной связи) позволило службе новостей ЦСТ к середине 1960-х гг. сделать информацию еще более широкой и оперативной: в выпуски все больше и чаще стали включать материалы местных студий телевидения.

1960-е г. для телевидения – этап серьезного расширения публицистического вещания. Началось широкое использование постоянных рубрик (разделов) информационных и публицистических программ. Заимствованный из практики печати метод рубрикации материалов, организации циклов и серий передач оказался весьма плодотворен для телевидения в целом, телевизионной публицистики в особенности. Наиболее удачные программы существовали на телеэкране более 50 лет. Это – «Клуб путешественников», «Здоровье» и некоторые другие.

Важность телевизионной информации, вполне осознанная в 1960-е г., привела к использованию вербальной (словесной) формы сообщения, когда событие не удавалось зафиксировать на пленке (сцелью последующего монтажа кадров, что дает возможность привести объем сообщения в соответствие с общественной значимостью события, т. е. «свернуть» информацию). Причиной тому была убежденность многих тележурналистов в абсолютности достоинств «живой» телевизионной передачи. Однако факты практики, рассмотренные в исторической перспективе, обнаруживают определенную ограниченность возможностей «живой» передачи.

По мере укрепления телевизионного кинопроизводства, по мере расширения корреспондентской сети и развития двусторонней связи между телецентрами представительность, значительность и оперативность информации, сообщаемой в выпусках ТН, неуклонно возрастали. В середине 1960-х гг. ТВ действительно становится одним из основных источников информации населения о важных событиях политической, культурной и экономической жизни.

Процесс становления оперативной телевизионной информации не был гладким. Это сказывалось и в недостаточной регулярности выпусков ТН, и в нестабильности форм сообщений, поиски которых велись зачастую хаотично, бессистемно. Телевизионной информации недоставало качества ансамбля, который создается отчетливой целенаправленностью содержания и гармоничностью сочетания жанров и стилей, какой свойствен хорошо поставленной газете или журналу. Начавшая выходить в эфир 1 января 1968 г. программа «Время» и призвана была стать таким «информационным

ансамблем». В рамках четко определенного (по объему и месту) отрезка вещания «Время» сообщало аудитории о важнейших событиях дня, стремясь к стабильной форме, близкой к газете.

Телевизионные игры, представляющие собой одну из диалогизированных форм персонифицированного сообщения, промелькнули на телеэкране еще в 1957 г., но лишь к середине 1960-х гг. сполна раскрылось их значение. Успех начавшейся 8 ноября 1961 г. передачи «Клуба веселых и находчивых» (КВН) превзошел все ожидания; передачи вызывали интерес более острый, чем спортивный репортаж и приключенческие фильмы. В 1973 г. передача прекратила свое существование. (Новое рождение КВН произошло в 1986 г.; КВН вновь на некоторое время приобрел определенный престиж).

Возможности раскрытия на телеэкране личности, включенной в импровизационные действия, выявленные и развитые в передачах КВН, были впоследствии использованы в ряде других циклов, близких по структуре: «А ну-ка девушки!», «Алло, мы ищем таланты», «Мастер – золотые руки», «Семь раз отмерь...», «Что? Где? Когда?» и т. п.

Заметим, что период развития публицистики начался после XXII съезда КПСС (когда в эфире появились «Эстафета новостей», «КВН», «Голубой огонек» и другие важные программы) и, в определенном смысле, закончился в 1968 г. после так называемой «Пражской весны». Мы говорим об этом для того, чтобы яснее стало положение: деятельность телевидения находится в прямой зависимости и от политической, и от экономической ситуации в стране.

Тема 30. Советское телевидение 1970-х–1985 гг.

1970-е г. принесли с собой новое, творческое использование техники видеозаписи и видеомонтажа. Возник видеофильм. Телефильм, снятый на киноплёнке, появился в 1960-е г., причем о многих интересных работах знали лишь телекритики, видевшие телефильмы и писавшие о них в специальных журналах. В эфир такие фильмы не выходили, так как едва появившиеся в то время термины «проблемный фильм», «проблемный репортаж» оказались вскоре под запретом. Наиболее значительный телефильм 1960-х гг. «Летопись полувека» (50 серий) был создан к 50-летию большевистской власти.

В 1970 г. Комитет по радиовещанию и телевидению при Совете Министров СССР был преобразован в Государственный комитет Совета Министров СССР по телевидению и радиовещанию. Малозначащая на первый взгляд перестановка слов, но журналисты почувствовали, что теперь они не «при» власти, а часть самой власти, государственные служащие, связанные жесткой дисциплиной, но обладающие некоторыми привилегиями.

5 июля 1978 г. из названия телевизионного ведомства исчезло упоминание Совета Министров и оно стало подчиняться напрямую руководителю государства Л. И. Брежневу. Программа «Время» теперь ориентировалась исключительно на вкусы стареющего генсека и содержала только хорошие новости.

Большие публицистические передачи делались с размахом, с немалой изобретательностью и мастерством. Требовалось создать видимость серьезной постановки какого-либо вопроса, который обязательно должен быть разрешен на протяжении одной этой передачи, чаще всего благ.ря вмешательству партии.

В 1970-е гг. передачи подвергаются придирчивому редактированию, но к началу 1980-х гг. даже партийное руководство страны почувствовало невозможность жить по-старому, проблемные передачи се чаще выходили в эфир. Вот некоторые названия рубрик начала 1980-х гг.: «Решается на месте», «Больше хороших товаров», «Село: дела и проблемы».

О возможностях прямого эфира пришлось вспомнить в 1980 г., когда телевидение СССР транслировало на весь мир репортажи с XXII Олимпийских игр. Хотя олимпиада получилась неполноценной из-за бойкота, объявленного США и некоторыми другими странами (по причине вторжения советских войск в Афганистан), режиссеры, операторы и журналисты, собранные в Москву со многих телестудий страны, показали высокий класс работы. К олимпиаде телевидение получило много новой техники, было построено специальное здание олимпийского телецентра, сослужившее хорошую службу в последующие годы: сюда было переведено информационное вещание, что позволило сделать облик информационных программ более современным. Появились компьютерная графика, телесуфлеры, новые виды связи и т. п. Все это свидетельствует о том, что в годы, так называемого застоя телевидение продолжало довольно интенсивно развиваться. Правда, перемены касались в основном техники и формы передач. Основным содержанием неизменно оставалась пропаганда успехов социализма. Главная информационная программа «Время» стала официозом, не столько информирующим население обо всем, что случилось в стране и в мире, сколько радующей глаз картиной, демонстрирующей незыблемость марксистско-ленинских постулатов и их неуклонное воплощение в жизнь. Потому-то на экране и возвышались монументальные фигуры застегнутых на все пуговицы красавцев-дикторов, которые одинаково ровными, хорошо поставленными голосами вещали о мягкой пахоте, научном симпозиуме, спортивном рекорде. Столь же непроницаемо-спокойно «Время» однажды сообщило о высылке в город Горький «отщепенца» Сахарова, на третий или четвертый день – о «технологической аварии» на Чернобыльской АЭС, повествовало о выполнении «интернационального долга» нашими парнями в Афганистане.

Структура информационных программ казалась раз и навсегда данной, застывшей: сначала внутривосточные новости, которыми были те или иные действия членов Политбюро ЦК КПСС, потом экономическая хроника (хорошо работает такой-то завод, высокий урожай вырастили в таком-то колхозе) – все в стране прекрасно, только непонятно, почему мясо и колбасу люди видят преимущественно по телевизору. Потом международные новости: сначала из «братских стран социализма», а затем с «загнивающего» Запада, где возмущенные пролетарии демонстрируют на фоне правительственных зданий, а наши корреспонденты рассказывают, как плохо живется братьям по классу.

Иногда по недосмотру редактора на экране мелькали витрины западных магазинов, ломившиеся от невиданного у нас изобилия. В те времена многие зрители включали информационную программу «Время» как раз на вторую пятнадцатиминутку, чтобы узнать слегка искаженные международные новости да полюбоваться на чистые улицы красивых городов. В конце программы спорт и прогноз погоды.

Справедливости ради надо сказать, что в рамках поставленных задач авторы «Времени» работали вполне профессионально. «Время», по заявлению тогдашнего председателя Гостелерадио, «формирувавшееся в Кремле», действительно стало неотъемлемой частью жизни советского общества.

Тема 31. Телевидение «перестройки и гласности» (1985–1991 гг.)

Серьезные перемены в телеэфире начались вслед за переменами в общественно-политической жизни страны. «Перестройка – политика руководства КПСС и СССР, провозглашенная во второй половине 1980-х гг. и продолжавшаяся до августа 1991 г.; ее объективным содержанием была попытка привести советскую экономику, политику, идеологию и культуру в соответствие с общечеловеческими идеалами и ценностями; осуществлялась крайне непоследовательно и, вследствие противоречивых усилий, создала предпосылки для краха КПСС и распада СССР» (энциклопедический словарь «Политология»).

Гласность, закон о печати, отмена цензуры, вся совокупность политических перемен, происшедших в нашем отечестве, раскрепостили телевизионных журналистов, в том числе и авторов информационных программ. Перемены назревали в недрах информационных служб. В противовес сухой официальной программе «Время» появились ночные выпуски ТСН (Телевизионной службы новостей), в которых работали молодые талантливые репортеры. Телевидение внесло существенный вклад в развал социалистического строя, обрушив на зрителя небывалое количество разоблачительных, предельно откровенных материалов. Резко выросло количество прямых передач, не подвластных редакторским ножницам. Лидерами в этом отношении оказались молодежные программы «12-й этаж» и «Взгляд». Непременным участником первой из них стали подростки, так называемая «лестница». При помощи передвижной телестанции в разговор министров, специалистов и публицистов включалась реальная лестница одного из московских зданий. Ведь известно, что кроме лестниц и подъездов подросткам собираться негде. Убийственные реплики с лестницы показывали все лицемерие государственной политики в отношении молодежи. «Взгляд» же имитировал московскую кухню – обычное место для откровенных разговоров и критики властей. Именно во «Взгляде» режиссер Марк Захаров впервые высказал мысль о необходимости убрать труп Ленина с Красной площади и покончить с иллюзиями относительно коммунизма. Нельзя в конце XX в. жить по трудам, написанным гусиным пером, когда не было даже электричества.

Телемосты между СССР и США, СССР и Англией произвели буквально шоковое впечатление на советских зрителей. Они увидели, как запугана, зашорена, задавлена идеологическими предрассудками отечественная публика, собравшаяся в студии, как проигрывает она простым людям Запада, не понимающим, отчего надо приносить личные интересы в жертву государственным.

В ленинградской программе «Общественное мнение» и столичной «Добрый вечер, Москва!» непременным компонентом стали камеры и микрофоны, установленные прямо на улицах и позволяющие любому прохожему высказаться по острейшим политическим вопросам.

Если в 1970-е гг. количество городских и областных студий в стране несколько сократилось, то после 1985 г. вновь начался их количественный рост, отражавший осознание важности региональных интересов и несовпадение их с интересами центра. В 1987 г. появляются первые кабельные телесети в некоторых районах Москвы и других городов. Создаются первые негосударственные телеобъединения, такие, как «НИКА-ТВ» (Независимый информационный канал телевидения) и АТВ (Ассоциация авторского телевидения).

В наибольшей степени способствовали формированию общественного сознания телевизионные дебаты во время выборов народных депутатов СССР (1989 г.) и России (1990 г.), прямые трансляции со съездов и сессий Верховных Советов. Без преувеличения вся страна следила по телевидению и радио за мужественным поведением Андрея Дмитриевича Сахарова во время обструкции со стороны «агрессивно-послушного большинства», за первым появлением на политической арене молодых, никому прежде не известных людей, готовых взять на себя ответственность за судьбу страны. Разумеется, телевидение в этих передачах играло лишь роль посредника, работа режиссеров и операторов по отбору наиболее выразительных кадров была в данном случае заметнее и важнее, чем выступления обозревателей и репортерские интервью. А поведение некоторых журналистов во время теледебатов вызвало возмущение зрителей – вместо нейтральности и объективности они демонстрировали явную предвзятость, подыгрывание кандидатам от правившей еще в то время Коммунистической партии Советского Союза. Эти журналисты продолжали отстаивать принцип партийности в эфире.

Для журналистов, посмеявшихся нарушить этот принцип, вскоре наступили тяжелые времена. Прекратились передачи «12-й этаж», неоднократно запрещались выпуски «Взгляда». Недолго просуществовали ежедневные 10-минутные репортажи «Прожектор перестройки». Лидерство в журналистском поиске перешло от Москвы к Ленинграду, где появились телеканал для интеллигенции «Пятое колесо» и неофициальные новости «600 секунд»

Противостояние телевизионного руководства демократическим тенденциям становилось все откровеннее. За самостоятельность суждений был отлучен от эфира ведущий «Международной панорамы» Александр Бовин. Возмущенный беззастенчивым редакторским вмешательством в передачи,

прекратил сотрудничество с телевидением Эльдар Рязанов. Сам принцип персонификации ведущих публицистических передач, обязанных иметь и отстаивать собственное мнение, пришел в противоречие с отжившим принципом партийности. Была закрыта еженедельная аналитическая программа «7 дней», просуществовавшая менее полугода. Членов Политбюро ЦК КПСС раздражал сам факт, что кому-то позволено подводить итоги их работы по руководству страной. Ведущие «7 дней» Эдуард Сагалаев и Александр Тихомиров, позволившие себе такой анализ (о чем и помыслить не могли создатели аналогичной передачи «Эстафета новостей» во время так называемой «оттепели» 1960-х), стали весьма популярными в стране людьми. На первомайской демонстрации 1990 г., где впервые были разрешены не утвержденные начальством тексты транспарантов, среди прочих был и такой текст над колонной, проходящей по Красной площади: «Прямой эфир прогрессивным журналистам Тихомирову, Сагалаеву, Кузнецову!» (Последний был отстранен от эфира в программе «Добрый вечер, Москва!», несмотря на устойчивое первое место по зрительскому рейтингу за три года) Народ больше не безмолвствовал, телезрители требовали учитывать их мнение при формировании телевизионных программ и подборе ведущих. С площадей эти требования все чаще перекочевывали на страницы печатных изданий, в том числе и таких, которые никогда прежде не писали о телевидении.

Когда в 1987 г. молодые тележурналисты в Сыктывкаре и Кемерове в знак протеста против отмены своих передач и отлучения их от эфира объявили голодовку, это вызвало в каждом из городов гражданское движение в их защиту. Ни один из ведущих Кемеровского телевидения ради солидарности с голодающим не согласился заменить его в программе. В Москве после запрета работать в эфире ведущим ночной программы новостей ТСН (отличавшейся от программы «Время» подбором «невыгодных» для руководства страны фактов) заменять этих ведущих пришлось непрофессионалами. Одно время программу вела диспетчер, напоминая голосом и манерами напористую продавщицу.

Кемеровские избиратели выдвинули опального журналиста кандидатом в народные депутаты, и он победил на выборах кандидата, предложенного властями. Народными депутатами России стали и трое ведущих «Взгляда», а также один из репортеров «Прожектора перестройки» и корреспондент телеканала «Добрый вечер, Москва!». Здесь надо заметить, что в обществе с устойчивыми демократическими традициями журналист, занявшийся политической деятельностью, перестает быть журналистом – эти понятия несовместимы. Но в парадоксальной ситуации последних лет существования СССР депутатская неприкосновенность была для тележурналистов некоторой гарантией свободы слова, защитой от административного и партийного преследования.

В начале 1991 г. был окончательно запрещен «Взгляд». Молодые журналисты стали снимать очередные выпуски передачи у себя в квартирах, буквально на кухне, и распространять на видеокассетах. 13 января 1991 г. подразделения советских войск с участием танков штурмом взяли здание

Литовского радио и телевидения, захватили телебашню. Московские средства массовой информации настолько лживо освещали эту трагедию, что у зрителей окончательно развеялись иллюзии по поводу новой коммунистической политики «перестройки и гласности». Ленинградский репортер Борис Невзоров, завоевавший популярность критикой партийного руководства, в вильнюсской трагедии выступил как шовинист, объявив десантников «нашими», которые воевали против «ненаших» литовцев.

Отечественное телевидение – плод тоталитарного режима и инструмент его самосохранения. Центральное номенклатурное управление, госбюджетная экономика, вещательно-производственная монополия, установка на «среднего» зрителя и практически полная изоляция от остального мира – вот совокупность факторов, существовавших до августа 1991 г.

Серьезное альтернативное телевидение возникло рядом с останкинским уже весной того же переломного 1991 г. Это было телевидение России, вещавшее поначалу из наспех приспособленных помещений на улице Ямского поля. Туда перешли наиболее мобильные, демократически настроенные журналисты Центрального телевидения, в частности те, кто был отстранен от эфира, за попытку сказать правду о событиях в Вильнюсе. В ЦК КПСС состоялось специальное совещание по вопросу о том, что Останкино должно бороться с Российским телевидением, проводящим в жизнь идеи, связанные с именем Б.Н. Ельцина – руководителя России, стремящегося к независимости от партийного руководства СССР. Противостояние двух государственных телеканалов продолжалось до конца 1991 г., до распада СССР.

Тема 32. Современные проблемы телевидения

В 1990-е гг. в ведение новой России перешло 75 телецентров и телестудий – больше половины «хозяйства» бывшего Гостелерадио СССР. Остальное принадлежит теперь Украине, Казахстану, другим странам СНГ и Балтии. На сузившемся информационном пространстве сначала вели передачи две большие государственные компании – «Останкино» (1-й канал) и РТР (2-й канал). На полтора-два часа в день передачи 2-го канала уступали место в эфире программам края, области, республики. Не все из 89 субъектов федерации имели свои телецентры.

К началу 1993 г. картина резко изменилась: число вещательных и продюсерских телеорганизаций в России достигло тысячи. Некоторые, правда, действовали лишь на бумаге – получили лицензии. Тем не менее, переход России к рыночным отношениям активизировал частную инициативу в сфере ТВ. Лицензии выдавались в соответствии с законом Российской Федерации «О средствах массовой информации», принятым в декабре 1991 г. На протяжении ряда лет в Госдуме обсуждались варианты Закона о телерадиовещании. В 1996 г. законопроект был принят Думой, но отклонен Советом Федерации: продолжают споры законодателей и вещателей о степени и формах допустимого контроля за вещанием, об условиях получения и продления

лицензий. В 1990-е гг. начинают свою работу телекомпании «ТВ-6 Москва», «Рен-ТВ», открываются каналы НТВ, ОРТ и другие.

За короткий срок российское телевидение проделало гигантский путь преобразований: вырвалось из-под диктата большевистской доктрины, одновременно покончив с таким позорным явлением, как государственная политическая цензура; перестало быть партийно-государственной монополией, опробовав почти все формы собственности (акционерную, частную и проч.); произошло разделение телекомпаний на программо-производителей (продюсерские фирмы) и вещателей (появились даже посредники между первыми и вторыми – дистрибьюторы); в результате возник рынок программ – конкуренция в этой области должна способствовать насыщению рынка зрительских интересов. Если все классификационное «разнообразие» советского телевидения сводилось к делению на центральное и местное вещание, то к середине 1990-х гг. российское ТВ требовало значительно более сложной классификации: по способу трансляции (эфирное, спутниковое, кабельное), по типу деятельности (вещательные, программопроизводящие, дистрибьюторы), по охвату аудитории (общероссийские, региональные, местные), по форме собственности (государственные, негосударственные, смешанные компании с участием зарубежных инвесторов).

Дальнейшее развитие «экономического плюрализма» ведет к подлинной многопрограммности. Мировидение становится реальностью, и российская телеаудитория постепенно приобщается к общемировому информационному телеобмену. А это, в свою очередь, влечет за собой дифференциацию, профилирование российских телевизионных каналов: по тематическому признаку, по аудиторному (адресному) признаку (для детей, молодежи, женщин, пенсионеров и т.д.), по учредителю («мэрский» или «президентский» канал, канал творческих союзов), по национальному признаку (республиканская программа, программа для национальных групп населения, проживающих вне территории своих национальных образований), по территориальному признаку (общегосударственная и местная программы, межгосударственная и объединенная региональная), по источнику финансирования (государственный (бюджетный) телеканал, платный, общественный, коммерческий, арендный).

Между сетями идет конкурентная борьба за влияние в регионах, которое имеет особое значение в период парламентской и президентской предвыборной «гонки». Складывается совершенно новая ситуация, когда различные политические, финансовые и творческие силы отстаивают право вещать, а, следовательно, влиять на общественное мнение, на умонастроение и эмоции людей.

Число телеканалов имеет тенденцию к еще более резкому увеличению – так, достигнуто техническое решение «уплотнения сигнала», которое позволит передавать параллельно 4–6 программ на той частоте, на которой сегодня расположилась лишь одна программа.

Для повышения качества телепрограмм в 1994 г. создан Российский фонд развития телевидения, при нем Академия ТВ, учредившая ежегодные премии «Тэфы» по 12 номинациям. (Для сравнения: в США премия «Эмми» имеет 110 номинаций.) Российская ассоциация региональных телекомпаний, как бы «в пику» элитарной «Тэфы», проводит ежегодный фестиваль «Вся Россия».

По данным Национального института социально-психологических исследований (НИСПИ), жители городов центральной части России в среднем уделяют просмотру телепередач 3 часа в будни и 3,5 часа в выходные дни. Особой любовью зрителей пользуются художественные фильмы, прежде всего отечественного производства, на втором месте – информационные программы. Далее следуют (в порядке убывания популярности) развлекательные, публицистические, культурно-просветительские передачи. Поэтому естественно, что на вопрос о пожеланиях к будущим специализированным каналам на первое место вышло ожидание канала художественных фильмов, а на второе – желание видеть отечественный аналог информационного канала Си-эн-эн.

О тематике, которая больше всего интересует россиян в эфире: на первом месте тема здоровья, за ней следуют темы домохозяйства, семьи, быта, человеческих отношений и культуры. Все больше и больше россияне обращаются к себе, к своим проблемам, явно охладев к делам международным и идеологическим. В информационных программах на первом месте – внутренняя политика: люди осознали прямую зависимость благополучия в государстве с благополучием в семье. Наиболее популярный жанр публицистических программ – видеофильм, основанный на историко-архивных документах. Далее – ток-шоу и интервью с участием известных политиков и актеров. Телеведущие Якубович, Познер, Сорокина делят популярность с политическими лидерами. Главные, ценимые зрителями качества «телеперсонажей» – компетентность и чувство юмора.

Телевидение – организм живой, постоянно меняющийся. Несмотря на сложный этап его развития, процент зрителей, в целом удовлетворенных его работой, достаточно высок – почти две трети аудитории. По-видимому, речь идет не столько о качестве передач, сколько о резко возросшей возможности их выбора. Так, во всяком случае, полагают социопсихологи из НИСПИ на страницах справочника «Телевидение и радио России».

По-видимому, в ближайшее время «телевизионный пейзаж» в России претерпит изменения. Представляется логичным перевод государственного ТВ на «первую кнопку» и уточнение статуса ОРТ, которое является общественным лишь по названию. Время покажет, реализуются ли амбиции ТВЦ войти в число общенациональных каналов, преодолеть сложившуюся репутацию «провинциального канала, выходящего в Москве».

В любом случае неизменным останется одно – востребованность настоящих профессионалов ТВ – журналистов, владеющих основами аудиовизуальной культуры, некоторыми режиссерскими и продюсерскими навыками.

Раздел V. Теория телевидения

Тема 23. Телевидение в системе экранной культуры

Телевидение – полифункциональная синкретическая система. Оно повторило на новом витке полифоничность и синкретизм первобытной эпохи. Телевидение способно охватить самые широкие слои населения, даже те, которые остаются за пределами влияния других средств массовой коммуникации. Эта способность телевидения объясняется особенностями его физической природы, определяющими специфику телевидения как средства создания и передачи сообщения.

Телевидение способно охватить самые широкие слои населения, даже те, которые остаются за пределами влияния других средств массовой коммуникации. Эта способность телевидения объясняется особенностями его физической природы, определяющими специфику телевидения как средства создания и передачи сообщения.

Первое – способность электромагнитных колебаний, несущих телевизионный сигнал, принимаемый телевизором, проникать в любую точку пространства (в зоне действия передатчика). Мы называем эту способность вездесущностью телевидения.

Второе – способность передавать сообщение в форме движущихся изображений, сопровождаемых звуком. Мы называем это свойство экранностью телевидения. Благодаря экранности телевизионные образы воспринимаются непосредственно-чувственно, а потому доступны самой широкой аудитории.

Третье – способность сообщить в звукозрительной форме о действии, событии, по словам Эйзенштейна, «в неповторимый момент самого свершения его». Одновременность действия, события и отображения его на экране – уникальное качество телевидения. Оно обнаруживается только в процессе прямой («живой») передачи, когда изображение идет в эфир непосредственно с телевизионных камер, без опосредования предварительной фиксацией, т. е. в настоящем времени. Мы называем способность к созданию и распространению нефиксированных сообщений непосредственностью телевидения. Непосредственность неразрывно связана с симультанностью телепередачи (т. е. одновременностью наблюдения и показа, трансляции); это две стороны одного феномена. Он проявляется в реальных программах не постоянно, однако имеет весьма существенное значение для психологии зрительского восприятия, так как обуславливает особую достоверность телевизионного зрелища. Вся телепрограмма разворачивается одновременно и параллельно с текущей жизнью телезрителя, диктор сообщает, например, о демонстрации художественного фильма, находясь в прямом эфире, в реальном времени; и зритель невольно актуализирует содержание этого старого, может быть, фильма, включая его в контекст реальности, находя такие параллели, о которых создатели фильма даже не могли предположить. Например, в 1993 г. показ фильма 1950 г. «Заговор обреченных» воспринимался в контексте заседаний

последнего в истории России съезда народных депутатов, избранных еще при власти КПСС.

Таковы признаки телевидения как средства и канала передачи сообщения. Значение их велико. От них зависят многие функциональные, структурные, выразительные, эстетические особенности и возможности телевидения.

Являясь средством трансляции в пространстве аудиовизуальной информации, телевидение бифункционально – оно есть средство СМИ, средство тиражирования произведений других искусств, и в то же время обладает собственным эстетическим потенциалом, своей художественной спецификой. Смежное с ним кино, отметим, отличается по исходным же формальным признакам тем, что оно транслирует аудиовизуальную информацию не только в пространстве, но и во времени. Телевидение, как и кинематограф относится к экранным искусствам (или, учитывая, что оно является аудиовизуальным, к искусствам «экранного синтеза», в отличие от искусств «сценического синтеза» прежних времен – драматического и музыкального театра).

«Семейство» экранных видов состоит из кинематографа, телевидения, компьютерного искусства (Digital Art). К их общим признакам относятся:

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

Фотографичность означает высокую степень «жизненодобия» образов, их тождественность репродуцируемой (интерпретируемой) реальности. Иначе говоря, «материалом» для создания произведений техногенных искусств служит сама реальность в ее пространственно-временном развертывании.

Тиражность выявляет факт нейтрализации в иерархии «оригинал / копия» по отношению к техногенным произведениям. Это значит, что данные виды искусства способны производить свои артефакты изначально огромным количеством «копий-оригиналов», абсолютно тождественных друг другу по своей художественной ценности.

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

Наряду с общими свойствами четыре рассматриваемые разновидности техногенных искусств имеют ряд дифференцирующих особенностей, среди которых определяющими являются временной и коммуникативный параметры.

Телевидение обладает не фиктивной, но абсолютно реальной способностью продуцировать экранную образность в режиме настоящего

времени. Этот феномен называется прямым эфиром и служит источником моделирования «параллельной реальности» для зрителя.

Телевидение в отличие от кино, которое традиционно представляет свои произведения (фильмы) в специальных помещениях (кинотеатрах), проникло в домашнее пространство зрителя. В совокупности с феноменом прямого эфира телевидение, хотя и в минимальной мере, способно реализовать фактор интерактивности. Так, телефонные звонки зрителей в телестудию изменяют драматургическую партитуру передачи, активизируют диалог телегероев. Очевиден эффект интерактивности и в случае переключения каналов. Нажимая кнопки на пульте управления, телезритель монтирует на своем домашнем экране новый текст, легко перестраивая заданную извне программу многоканального вещания.

Телевидение как искусство выполняет две функции: продуктивную, т. е. способность самому создавать телеспектакли, телефильмы, телеконцерты и т. п., и репродуктивную, т. е. способность воспроизводить произведения смежных искусств.

Тема 24. Жанровая система телевидения

Для журналиста главное оружие – жанр, включающий в себя весь спектр художественных приемов (такое сочетание способов изображения, художественного и музыкального оформления, которое помогает наиболее эффективно раскрыть тему произведения). Жанр помогает найти нужную форму.

Жанры документального телевидения, по аналогии с публицистическими жанрами в литературе, можно условно разделить на информационные, аналитические и художественно-публицистические. Общим для них является использование в качестве основы документальных, неигровых материалов. Отличие художественно-публицистических программ от информационных и аналитических заключается в создании художественного образа (с помощью выразительных средств, литературной основы, монтажа).

Определение жанров той или иной программы можно произвести по соответствию четырем необходимым условиям: своеобразию предмета (объекта отображения), функциям (познавательно-воспитательным задачам), широте охвата действительности (масштабу выводов и обобщений), выразительно-изобразительным средствам. По этим признакам документальные жанры могут быть разделены на следующие виды:

1) информационно-публицистические: интервью, репортаж, сюжет, информационное сообщение, выступление, имеющие задачей информацию зрителей о том или ином событии; комментарий, не содержащий анализа явлений;

2) аналитико-публицистические: беседа, лекция, обзор, дискуссия («круглый стол»), журнал, клуб, обзор писем, выступление, содержащее анализ события или явления;

3) художественно-публицистические: очерк, эссе, сложная передача с элементами импровизации, монтажная передача на документальном материале с использованием произведений различных искусств.

По указанным выше признакам документальные телефильмы (независимо от способа производства и тематики) можно разделить на хроникальные и художественно-публицистические.

Характер передачи (фильма), ее жанровые особенности, использование выразительных средств закладываются в сценарии.

На телевидении прочно и, очевидно, не случайно утвердился принцип серийности передач, фильмов и спектаклей, позволяющий с максимальной полнотой донести до современного зрителя идейно-художественное богатство лучших образцов отечественной и зарубежной литературы.

Взаимодействие театра и телевидения включает в себя проблемы трех уровней. Первый уровень – объективно существующее взаимное влияние одного вида искусства на другой. Второй уровень связан с субъективными усилиями режиссеров, драматургов, актеров в развитии современного театра и телетеатра максимально использовать сильные стороны каждого. И третий, самый высокий уровень взаимодействия состоит в координации развития театрального дела в стране, в отдельных регионах с учетом становления художественного телевидения в центре и на местах. Координация усилий в этой сфере должна привести к сравнительно равномерному распределению в стране очагов театрального искусства, к максимальному вовлечению театра и телетеатра в эстетическое и идейное воспитание общества.

В художественном телевидении важно различать жанры телефильма и телеспектакля. Разница между этими жанрами очевидна. Когда с телевизионного экрана с телезрителями разговаривают на языке кино, мы понимаем, что смотрим телефильм; когда – на условном языке театра, мы знаем, что перед нами телеспектакль. В свое время к определению этих жанров подходили слишком упрощенно: считалось, что всякое игровое художественное произведение, снятое на натуре или в реальных интерьерах, – телефильм, а произведение, снятое в студии, – телеспектакль. Практика показала ограниченность такого подхода, на телеэкране стали появляться фильмы, снятые в основном или даже целиком в павильоне («Двенадцать разгневанных мужчин», «Авария» по Ф. Дюрренматту, «Опасный поворот» по Д. Пристли и др.), и спектакли, снятые на натуре или с большим количеством натуральных кадров. Жанровые границы начали, казалось бы, стираться, и этим мгновенно воспользовались некоторые режиссеры и редакторы, начав выдавать одно за другое, а именно – телеспектакли за телефильмы. В этом им помогло появление такого понятия, как видеофильм. Что такое художественный видеофильм? Во всей вероятности, это художественный фильм, снятый на видеопленку. Подчеркиваем, фильм, созданный по всем законам кинематографии кинорежиссером на натуре. Между тем в последнее время все чаще приходится сталкиваться с произведениями, выходящими в эфир под видом художественных телефильмов (большой частью многосерийных). Узнав из

программы о премьеры такого фильма, зритель настраивается на восприятие кино, и поначалу, как правило, ему действительно показывают кино: проплывают виды города, пейзажи, мелькают планы людей, идет реальная жизнь и вдруг – павильон, довольно бедный реквизит, характерный студийный звук и актеры, произносящие пространные монологи. У зрителя появляется ощущение неправды (в кино так не бывает!), которое могло бы и не появиться, если бы он с самого начала настроился на восприятие спектакля, т. е. зрелища, предполагающего определенную условность и камерность.

Борьба за чистоту жанра, за поиск точных критериев в оценке телевизионных программ и дальнейшее их совершенствование требуют уточнения рассматриваемых жанровых понятий.

Телевизионные жанры музыкального вещания прошли путь от трансляций концертов, музыкальных спектаклей, через тематические программы к музыкальному документальному фильму-портрету и к музыкальному оригинальному художественному фильму. При этом появление более сложных жанров не исключило из арсенала телевидения и трансляций популярных концертов, спектаклей, организации конкурсов песни и т. п.

Центральное и местное телевидение сформировали самостоятельный раздел музыкального вещания – музыкально-образовательные программы. На протяжении многих лет музыкальные редакторы ведут циклы специальных передач самого различного профиля. Одни из них рассчитаны на любителей эстрадной, другие – симфонической, оперной, камерной, хоровой музыки. Есть передачи для начинающих слушателей. А есть и такие циклы, которые предусматривают аудиторию уже эстетически подготовленную.

Популярны на телевидении и музыкальные концертно-постановочные передачи. В них на основе сценарного плана и режиссерской разработки исполнение музыкальных произведений оркестрами, хорами, солистами дополняется изобразительным материалом (кино- и фотофрагментами).

К участию в концертно-постановочных передачах привлекаются ведущие (артисты) для чтения сопроводительного текста и участия в инсценируемых фрагментах. Сценарные концертно-постановочные передачи имеют, как правило, два варианта:

- передачи, в основе которых лежат симфонические, камерные, а также песенные программы;
- передачи, посвященные творчеству деятелей музыкальной культуры и отдельных творческих коллективов во всех музыкальных жанрах.

Музыкальное представление на телевидении, как правило, имеет три жанра:

а) сюжетное музыкальное представление, созданное по оригинальному сценарию, требующее режиссерской постановки номеров, их телевизионного решения, работы с композитором, балетмейстером, исполнителями, коллективами;

б) представление, не требующее постановки номеров или их нового решения;

в) представление, основой которого является музыкальная драматургия без оригинального текста.

Музыкальные трансляционные программы подразделяются на два вида:

- а) трансляция спектакля, концерта, музыкального представления или события со специальной подготовкой и включением телевизионных сюжетов;
- б) трансляция без дополнительных телевизионных сюжетов.

Музыкальные телевизионные передачи по жанровым признакам можно подразделить на четыре основных вида: постановочные, концертно-постановочные, концертные и трансляционные.

Тема 25. Телевизионная программа

Если форма существования искусства – отдельное произведение, то форма существования телевидения – программа.

Любая телепередача реализует себя всегда в настоящем времени не только потому, что и при видеозаписи возникает впечатление трансляционности, но и потому, что делается в расчете на одномоментное восприятие, иногда на конкретный день и час.

Бесконечное телевизионное время упорядочено телевизионной программой, предполагающей периодичность. Свойство телевизионной программности заключается в дискретном (порционном) воспроизведении отдельных элементов ее структуры, вписанных в телевизионный временной поток.

Телевизионная программа жестко структурирована и предполагает деление телевизионного дня на временные отрезки – блоки (утренний, дневной, вечерний, ночной), которые в свою очередь дробятся на более мелкие временные ячейки – «таймслоты» (англ. timeslot – ячейка времени), являющиеся фиксированными интервалами времени, которые могут быть заняты строго определенным материалом. В зависимости от дня, времени суток в каждом таймслоте расположен материал, который соответствует целевой аудитории канала и отвечает интересам зрителей, которые (предположительно) в данный момент смотрят канал. Жанрово-тематическое наполнение эфира, распределение типов экранной продукции по временным блокам отражено в «сетке» (структуре) вещания, которая представляет собой «набор, сочетание рубрик, циклов, серий и разовых передач, расположенных в недельном отрезке времени в определенной, постоянной последовательности, обеспечивающей разнообразие тем, жанров, разделов и учитывающей интересы разных категорий зрителей, в том числе по возрасту, полу, интересам. Недельная сетка состоит из сеток каждого дня и может варьироваться в зависимости от сезона, дня недели (буднего-выходного, праздничного). В сетке вещания можно выделить определенные жанрово-тематические «линейки», на которые ориентируются телевещатели, определяя программное наполнение. Особый смысл научной пропаганды состоит в непрерывном обновлении знаний. Этот вид просвещения конкретизирует диалектическую подвижность самой науки.

Сетка вещания буднего дня отличается от сетки выходного дня. Трансляция серийных фильмов по выходным возможна лишь при условии внедрения «вертикального» программирования, которое предполагает выход серии популярного сериала один раз в неделю, что пока не распространено в практике отечественного телевидения, а в российском – только начинает осваиваться и не всегда успешно. Так, российский «Первый канал» отказался от вечернего вертикального программирования, предполагающего трансляцию сразу нескольких сериалов на протяжении недели в одном и том же временном промежутке, когда каждый сериал привязан к определенному дню недели. Схема, ставшая революционной для российского телевидения, является обычной практикой для телевидения Европы и США и дает большие возможности для маневров, таких как прерывание показа сериала, имеющего низкие рейтинги или продление успешного продукта: «основная беда была в том, что российский зритель, особенно старшего возраста, который привык каждый вечер смотреть свой сериал, категорически не был готов к его показам в еженедельном режиме. Такой шаг скорее удобен более активному, молодому зрителю, каковых сейчас у телевизора немного. В то же время в российском и белорусском телевидении сформировалась оригинальная линейная модель трансляции серийных продуктов, для которой характерно объединение серий, показ двух, трех частей подряд, например, в линейке «Русская серия. Премьера» (две серии – 45+45 минут).

Программирование, телевизионная сетка, дробление на блоки, таймслоты и жанрово-тематические линейки преследуют цель структурирования и упорядочения рубрик, циклов, серий и разовых передач в рамках недельной и годовой программы, представляющей собой определенную постоянную последовательность, обеспечивающую разнообразие тем, жанров, разделов и учитывающую интересы разных категорий зрителей, дифференцированных по возрасту, полу и интересам. Телевизионное программирование имеет общую структуру, единую для всего общемирового телевизионного пространства, но может отличаться на уровне отдельных телеканалов.

Телевизионная программа организована по циклическому принципу, который предполагает строгую фиксацию ее элементов по времени выхода в эфир, а также периодичность и регулярность (ежедневно, еженедельно, ежемесячно, ежегодно).

Тема 26. Телефильм

Фильм, созданный для телевидения, рассчитан на неоднократный показ в ряду других передач, но также с учетом всего контекста телевизионной программы, ситуации и условий ее восприятия.

Телевизионный фильм (телефильм) – это фильм, созданный специально для демонстрации по сети телевизионного вещания. Он снимается киносъёмочной камерой с учетом угловых размеров экрана на видеопленку или цифровой носитель. Телефильм предусматривает коммуникативный

эффект включенности в телепрограмму. Его драматургия и поэтика обусловлены существованием в рамках программы, в потоке передач.

Многосерийный телефильм восходит к литературному роману и часто создается на основе литературного произведения, что воплощается в явлении телевизионной экранизации. Экранизация чрезвычайно распространена на телевидении в связи с тем, что континуальность телевизионного времени позволяет авторам создать любое количество серий, не ограничиваясь полуторачасовым форматом, как в кино. В кино авторы экранизации создают, скорее, адаптацию, выбирая наиболее важные, по их мнению, аспекты произведения и предлагают зрителю свою точку зрения, авторский взгляд. На телевидении же автор может практически дословно воссоздавать экранными средствами литературные повествования любого объема.

В современной телевизионной теории и искусствоведении существует несколько типов дифференциации многосерийных телевизионных фильмов. Одной из наиболее распространенных является дифференциация по признаку количества серий, в соответствии с которой, исследователи выделяют понятие «мини-сериал» и «мини-серия» (2–30 серий).

Согласно дифференциации телефильмов по критерию завершенности-незавершенности Д. Монако существуют непролонгируемые («closed end») и пролонгируемые («open end») сериалы. К непрологируемым многосерийным телефильмам можно отнести мини-серии, лимитированные мини-серии (новеллы, снятые для ТВ), фильмы, снятые для ТВ. К пролонгируемым («open end») – серии (ситуационные комедии), сериалы («мыльные оперы»), теледрамы («antologies»).

Сериал – общепринятое сегодня обозначение многосерийного телевизионного художественного фильма. Сериал – это любой телевизионный, то есть предназначенный исключительно для показа по телевидению, многосерийный (более двух стандартизованных телевизионных серий, каждая продолжительностью от 26 до 52 минут) художественный (разыгрываемый актерами или другими исполнителями сценарий, созданный соответствующими техническими средствами) фильм (законченное произведение, предназначенное для обнародования).

Тип сериала определяется по способу интегрирования структуры сюжета. Различаются три основных типа: вертикально интегрированный (вертикал), горизонтально интегрированный (горизонтал) и драмеди.

Вертикал. Характеризующий признак этого типа сериала – наличие сквозных персонажей как единственное (кроме, разумеется, темы) объединительное начало. За время экранной жизни героя глубинной трансформации, меняющей его социокультурные основания и, как следствие, цели, задачи и способы его деятельности, не происходит. Основной объект внимания зрителя – сюжетные перипетии. Герои сериалов такого типа – наполовину функции, маски, типажи с возможными некардинальными трансформациями.

Горизонтал. Его главный характеризующий признак – «путешествие героев от несчастья к счастью», изменение их личностных и социальных установок. Смена задач героев обязательно происходит примерно через каждые 15–20 серий. Объектом внимания зрителя является событийный ряд внутри сериала, который разворачивается по схеме «событие – отклик» в их хронологической последовательности. События и последующие отклики на них структурно относительно жестко привязаны друг к другу, допуски и вольности в цепочке причинно-следственных связей между поступками героев и откликами на них, как правило, не допускаются. (Единственное исключение из этого правила – сага.)

Драмеди – горизонтально интегрированный тип сериала в жанре лирической комедии, во главу угла которого ставятся перипетии сюжета. Характеризующий признак – наличие сквозных персонажей и постоянное место действия. Герои сериалов такого типа – функции, маски, типажи. В драмеди смена задач героев может происходить через 40–50 серий, для сквозной истории подобное пунктирное «подвешивание» не принципиально, поскольку объектом зрительского внимания здесь является не «... а что будет с нею (с ним) дальше?», а комедийные перипетии. Сценарная конструкция драмеди подвижна, ситуации или конфликты могут разрешиться в одной серии, но могут и продлиться на неопределенное время, то есть иметь продолжение в следующих сериях. Жанр не меняется, это всегда – лирическая комедия. Драмеди относительно недавно отнесена к самостоятельному типу сериала, жанр получен в результате селекционной работы по адаптации на отечественном телевидении экзотического заокеанского продукта под названием «ситком». В качестве примеров можно привести такие проекты, как «Театральная академия» (РТР), «Няня» и «Не родись красивой» (СТС).

Различают внешнюю и внутреннюю структуры сериала. Внешняя структура включает в себя два понятия: объем как размер самого сериала, то есть количество серий, и продолжительность, то есть размер каждой отдельной серии. Обычно имеют место восемь серий по 52 минуты или сто пятьдесят серий по 26 минут.

По объему все сериалы условно делятся на три вида. Малый, или мини-сериал, объемом 8–12, реже до 24 серий (эпизодов, как называют их профессионалы) продолжительностью от 44 до 52 минут. По типу – это всегда вертикально интегрированный продукт (вертикал).

По качеству, технологии производства и кастингу такие сериалы практически ничем не уступают полнометражным художественным фильмам с приличным бюджетом, хорошо проработанным сценарием и достойной режиссурой. В российском варианте мини-сериалы – это «Ликвидация», «Грозные ворота» или чуть более продолжительные, но попадающие в ту же категорию «В круге первом» и «Мастер и Маргарита». Главное их отличие от среднего по объему сериала – продолжения (даже в случае успеха) не бывает.

Средний по объему сериал насчитывает от 24 до 50, очень редко до 100 серий продолжительностью от 44 до 52 минут. Обычно их снимают пакетами

по 24 серии, иногда и более, но количество серий в них всегда должно делиться на 4, чтобы каналу-вещателю удобно было заполнять эфир готовыми блоками четыре вечера, с понедельника по четверг (в пятницу и в выходные сериалов, как правило, в вечернее время не ставят). По типу – это всегда вертикально интегрированный продукт (вертикал).

В телевизионном показе именно эти сериалы преобладают. На Западе в пакетах по 24–28 серий существуют все основные сериалы, от «Секса в большом городе» до «Остаться в живых». По той же схеме с конца 1990-х стали производиться и российские сериалы («Улицы разбитых фонарей», «Бандитский Петербург», «Каменская», «Тайны следствия»). По качеству, технологии производства и кастингу средние по объему сериалы практически не отличаются от малых. Основное же отличие в том, что при успехе первого блока серий, который принято называть «сезоном», последовательно запускаются в производство следующие – до тех пор, пока сериал получает приличный рейтинг.

Большой по объему – это сериал от 100 серий, каждая продолжительностью от 26 до 52 минут. По типу он относится к горизонтально интегрированным продуктом (горизонтал) или драмеди. Такой сериал резко отличается от сериалов, первых двух видов, как автомобиль класса «бизнес» от «бюджетной версии». Это – и бюджет, и сценарное производство, и кастинг, и технологические приемы изготовления продукта.

Внутренняя структура сериала определяется способом построения сюжета и бывает двух видов – серийно-сюжетная и сквозная.

Серийно-сюжетная структура предполагает, что каждая серия (или две серии) представляет собой законченный сюжет со своей завязкой, кульминацией и развязкой. Такие сериалы оказываются более выгодными в съемке и содержат меньше рисков эфирного провала. В целом эта структура является предпочтительной для сериала, не претендующего на роль хита сезона. При повторном же просмотре наиболее универсальным по охвату аудитории, пользующимся осознанными предпочтениями зрителей становится именно серийно-сюжетный сериал. Повтор понравившегося сериала с серийно-сюжетной структурой не является, собственно, повтором в полной мере: просто этот сериал идет и идет в эфире, кто-то смотрит пропущенные серии, кто-то – забытые или понравившиеся старые. С большой вероятностью можно утверждать, что серийно-сюжетные сериалы всегда будут иметь рейтинговое преимущество перед сериалами со сквозным сюжетом (сериалы «Улицы разбитых фонарей», «Моя прекрасная няня»).

Сквозная структура представляет собой законченный сюжет на весь сериал. Определяется основная цель героя (героев), к которой он движется на протяжении всего действия, при этом значимость или масштаб цели может варьироваться от поиска разгадки некоей тайны до достижения мировой гармонии (впрочем, конкретно воплощенной для героя в личном счастье). Сериалы со сквозным сюжетом содержат больше рисков провала, однако в случае успеха именно они становятся хитами сезона, опережая серийно-

сюжетные сериалы. Примеры такого построения сюжета – телесериалы «Ундина» (2003 г., 1 сезон – 90 серий, режиссер В. Шмелев), «Ликвидация» (2007 г., 14 серий, режиссер С. Урсуляк).

В восприятии произведения зрителем большую роль играет форма так называемого заявленного жанра, определяемая коммерческим интересом или анонсом экранного продукта. Заявленный жанр может повысить кассовый успех, оказывая влияние на адресность и психологическую установку зрителя.

Сериалы бывают следующих жанров: боевик, детектив, мелодрама, триллер. Особый интерес вызывает смешанный жанр, который образуется путем «микса» в разных пропорциях других жанров. Такие сериалы нельзя четко отнести к какому-то определенному жанру, так как они включают в себя элементы нескольких: драмы, мелодрамы, криминального детектива или боевика, триллера или комедии. Смешанный жанр является самым конкурентоспособным, поскольку детективная составляющая позволяет технически просто выстроить сильную интригу, а благодаря присутствию элементов драмы, боевика и комедии эти сериалы приобретают универсальность и становятся интересными самой широкой аудитории.

Телероман – сериал по мотивам отечественной или зарубежной классики. Это полностью сложившийся формат со своей историей, законами, образцами удач и фиаско. В экранизации классики зритель менее всего ожидает неожиданных трактовок и осмыслений, утруждать себя постижением глубин писательской философии он не намерен. Пожалуй, главное требование, которое обязан соблюдать любой продюсер или режиссер, решившийся воплотить литературный шедевр на телеэкране, состоит в необходимости уравнивания всех элементов сериала (примеры, «Идиот», 2002 г., 10 серий, режиссер В. Бортко; «В круге первом», 2006 г., 10 серий, режиссер Г. Панфилов; «Дети Арбата», 2005 г., 16 серий, режиссер А. Эшпай).

Теленовелла – это, как правило, сериал смешанного жанра. Она привлекает достаточно высоким уровнем конкурентоспособности в связи с наличием сильной интриги, а за счет адресной подачи и технологии производства всегда может привлечь целевую аудиторию. В теленовелле происходит несколько параллельных действий протяженностью от нескольких эпизодов до нескольких месяцев, а их осмысленность и перспективность с точки зрения развития сюжета предопределяет дальнейшее развитие поведения персонажей. Чаще всего этот жанр ассоциируется с мыльной оперой в силу его большой продолжительности (телесериалы «Кармелита», «Ундина», «Обреченная стать звездой»).

Мыльная опера – бесконечная теленовелла. В отличие от других типов сериалов, состоящих из структурированных эпизодов с ограниченным сюжетом, у сюжета мыльной оперы почти нет начала и конца. История, начатая в определенном эпизоде, никогда в нем не завершается. Чтобы ход рассказа не останавливался, в мыльной опере, как и в теленовелле, постоянно происходит несколько параллельных действий, протяженность которых так же варьируется от нескольких эпизодов до нескольких месяцев, однако никакого воздействия

на развитие сюжета они, как правило, не оказывают в силу специфики сценарного производства. Чтобы удержать телезрителя на следующий эпизод, концовка всегда выполняется как некое драматическое событие с непредсказуемыми последствиями (пример, телесериал «Санта-Барбара», 1984–1993 гг., 9 сезонов, 2 137 серий).

Сага – произведение, в котором сюжетная схема калькируется с человеческой судьбы, что на практике означает большие временные разрывы между событиями, происходящими в сериале. Истории героев в ключевых моментах связаны с историей их страны, что придает экранному повествованию особую достоверность в глазах зрителя и является самым привлекательным в этом жанре. Все, что сказано выше о телеромане, совершенно справедливо относится и к этому жанру (русские телесериалы «Тени исчезают в полдень», 1971 г.; «Две судьбы», 2002–2008 гг.).

Ситком – это комедия ситуаций. Жанр характеризуется полным отсутствием проблематизации зрителя и весьма востребован сегодня в качестве развлекательного. Причиной его успеха является постепенный прирост категории зрителей, идентифицирующих себя со средним классом, в устойчивую систему мировоззрения которых входят супермаркет, передвижение на машине, отдых за границей, кинотеатр, ресторан и ситком по телевидению. На Западе он производится по обычной сериальной технологии, но в присутствии реальных зрителей, призванных демонстрировать живую реакцию на репризы и шутки в процессе съемок. Немногие попытки произвести ситком самостоятельно в нашей стране существенного успеха не имели, и демонстрируемые сегодня продукты суть более или менее удачные адаптации западных форматов (телесериалы «Клубничка», «Моя прекрасная няня», «Кто в доме хозяин»).

Раздел VII. Телевидение и общество

Тема 33. Телевидение как процесс коммуникации

Художественная коммуникация в кино и на ТВ осуществляется по визуальному и аудиальному каналам одновременно. Восприятие экранных текстов при помощи зрения и слуха сопровождается повышением эмоционального напряжения реципиента.

Телевидение моделирует для зрителя эффект присутствия за счет simultaneity (т.е. временного фактора), транслируя происходящее событие одновременно с его восприятием зрителем, но разделяет посредством экрана пространство этого события и пространство зрителя. Телевизионная коммуникация существенно отличается от кинематографической и по внутренним, и по внешним параметрам. Телевидение «шагнуло» в приватное пространство зрителя, отменив главное условие кинематографической коммуникации – специальные залы для просмотра аудиовизуальных текстов. Теперь, не выходя из дома, зритель мог получить разнообразную информацию, в том числе экранные репродукции театральных спектаклей, концертов, спортивных состязаний в режиме реального времени или (позже) в записи.

Поначалу новое электронное СМИ, несмотря на чрезвычайно низкое качество изображения, вызывало аттракционное восхищение зрителей. А теоретики заговорили об эффекте присутствия, о трансляционности и программности как родовых признаках нового искусства.

Телевидение как будто «реабилитировало физическую реальность», трансформированную художественными условностями кинематографа. Репортаж с места события (новостное сообщение или трансляция концерта), доставленный прямо в дом к зрителю, открывал «новое качество достоверности». С течением времени по мере развертывания мировой телевизионной сети ТВ обрело статус обыденного явления. «Выталкиваемый» телеэкраном в пространство повседневности аудиовизуальный поток в восприятии зрителя превратился в параллельную реальность и начал функционировать в качестве фона, а не притягивающего внимание аттракциона. Пресловутый эффект присутствия приобрел зеркальный характер: если поначалу он означал возможность для зрителя стать соучастником транслируемого события, то впоследствии это скорее стало относиться к самому ТВ, «прописавшемуся» в бытовом пространстве зрителя.

Телевидение изменило пространство коммуникации: зрителю теперь не обязательно было перемещаться в поисках аудиовизуального сообщения. Телевизионное сообщение, будучи встроено в бесконечно развертывающуюся программу вещания, провоцирует беглое, поверхностное восприятие. Телезритель вынужден лавировать в многоканальном потоке аудиовизуальной информации. Важными особенностями подачи телевизионной информации являются ее дозированность (сокращенность) и одновременно цикличность. Иными словами, телевидение создает своеобразный аудиовизуальный конспект для зрителя, функционируя по принципу инновации повторений. Если повторный просмотр кинофильма – это выбор зрителя, то повторный показ (ретрансляция) отдельного аудиовизуального текста в рамках телепрограммы – это органичное свойство телевещания, где каждое сообщение стремится к репродуцированию либо обновленному воспроизведению в контексте единого цикла передач. Таким образом, телевидение, систематически возвращая зрителя к сообщению (новостному репортажу, очередной передаче из цикла и пр.), прежде всего стимулирует автокоммуникацию мнемонического типа – конспективное усвоение информации (фактографию), привычное понимание аббревиатур и логотипов (НТВ, ОНТ, TVP и пр.).

Второй важный аспект взаимодействия ТВ и аудитории состоит в том, что телевидение изменило принцип коммуникации с монологического (кино) на диалогический. Кинофильм – есть своего рода монолог режиссера, а последующий анализ кинотекста – ответный монолог зрителя. Роль посредника между ними выполняет камера. Но ее рецептивная функция скрыта для зрителя, поскольку сливается с художественной (план, ракурс, динамическая композиция и др.).

Телевидение подчеркнуто ориентировано на диалог со зрителем. Здесь рецептивная функция камеры микшируется коммуникатором – прямым

посредником между предэкраным пространством зрителя и внутриэкраным пространством телевизионного текста. Ведущий, репортер, персонаж-комментатор телевизионных артефактов смотрят прямо в глаза зрителю, т.е. в объектив телекамеры (кстати, в кино такая возможность для исполнителя табуирована). Кроме того, телекоммуникатор всегда непосредственно обращается к зрителю: здоровается, представляется, адресует короткие ремарки, прощается до следующей встречи. В кинематографе подобная ситуация невозможна.

Итак, телевидение постоянно навязывает зрителю диалог, в котором в качестве посредника между зрителем и героями участниками телесобытия выступает коммуникатор.

Тема 34. Общественные функции телевидения

Информационная функция. Все средства массовой информации потому и называются так, что первым и главным их качеством – тем, ради чего и создавались, скажем, петровские «Ведомости», – была способность удовлетворить информационные потребности индивида, общества, государства. Телевидение распространяет информацию полнее и быстрее, достовернее и эмоциональнее своих предшественников. Из общетеоретических курсов по журналистике известно разнообразие толкований понятия «информация». Здесь мы употребляем его в самом узком и конкретном смысле: осведомление людей о событиях в стране и мире, показ новостей. Лишь в этом смысле можно выделить собственно информационную функцию телевидения, поскольку информацией в широком плане можно считать и трансляцию театрального спектакля, и сам факт работы телевизионного передатчика («сообщением служит само средство сообщения» – один из парадоксов М. Маклюэна). Попадая в контекст телевизионной программы, любая передача обретает дополнительную информационную окраску благодаря взаимосвязи с другими элементами программы и с событиями дня. Так, балет «Лебединое озеро», появившееся на экране 19 августа 1991 г., будет долго ассоциироваться с введением в стране чрезвычайного положения.

Регулярное получение социальной информации стало необходимым условием полноценного участия в современной жизни. Информационные выпуски, состоящие из репортажей и устных сообщений о том, что произошло в последние часы в мире или в том регионе, на который вещает данная станция, составляют опорные точки ежедневной сетки вещания. Все остальные телепередачи располагаются в интервалах между выпусками новостей. Сдвиг выпуска новостей с традиционного места и времени в эфире – событие чрезвычайное.

Иногда в выпуски новостей включается прямой репортаж с места события, но это происходит лишь тогда, когда событие совпадает по времени с выходом в эфир новостей, и если каждый момент его достаточно динамичен, красноречив, достоин показа (например, Олимпийские игры). Постоянно пользоваться прямыми включениями, т. е. показывать не произошедшее, а

происходящее в данный момент, могут специальные информационные каналы (Си-эн-эн и др.). Благодаря таким каналам самые оперативные новости становятся доступными в любую минуту, как вода из крана или электроэнергия в сети, и они нужны многим людям не меньше. Известно, что в кабинетах и приемных многих ведущих политиков мира телевизоры настроены именно на канал Си-эн-эн. А владельцы телевизоров с дополнительным устройством, позволяющим получать в уголке экрана второе изображение, пользуются им для того, чтобы не пропустить что-либо важное из новостей, имея их все время, как говорят техники, «на подсмотре».

В выпусках новостей принято сообщать о наиболее существенных фактах из сферы политики, а также о событиях, резко отклоняющихся от обычного, нормального течения жизни. И уже затем идут новости из области медицины, культуры, науки. Особое место занимают новости спорта. Всегда привлекательны события вечно длящегося противостояния человека и природы: восхождения, перелеты, глубинные погружения, походы через пустыни, к полюсу. Некоторые студии организуют выпуски биржевых новостей, а также новостей моды (модной одежды, модного стиля в оформлении жилищ и т. п.).

Культурно-просветительская функция. Любая телевизионная передача в той или иной мере приобщает зрителя к культуре. Даже в информационных выпусках сам облик показываемых людей, их манера общения, степень грамотности оказывают влияние на зрительские установки. Ведущие информационных и других программ воспринимаются как некие эталоны. Не случайно телекритика в газетах и журналах забила тревогу при появлении на экране – множества малокультурных, маргинальных ведущих – самодовольных, высокомерных, бесцеремонно перебивающих собеседника: «а как же, у нас свобода, и мы – четвертая власть». К счастью, протест зрителей и критиков оказался так силен, что телекомпании стали требовать от своих работников следования элементарным нормам вежливости, правильного употребления слов. От наиболее одиозных фигур общероссийский эфир избавился. Можно сказать, что у россиян сработал инстинкт самосохранения – против погружения в тотальное хамство.

К культуре (или ее отсутствию) имеет отношение всякая телепередача. Но есть такие программы и особые каналы, которые специально создавались для приобщения аудитории к достижениям науки и культуры. Телевидение приобщает зрителей к ценностям культуры, полностью транслируя театральный спектакль или ставя игровой телефильм. Эти формы, принадлежащие собственно искусству, находятся за пределами журналистики и, следовательно, за пределами нашего рассмотрения. Вместе с тем использование образных возможностей экрана как в целом в тележурналистике, так и – в особенности – в передачах культурно-просветительского направления есть важнейший признак профессионализма.

Интегративная функция. Все средства массовой коммуникации, в первую очередь телевидение, по своей природе способны поддерживать нормальное функционирование того общества, на которое распространяется их влияние.

Сам факт регулярного просмотра программы разными людьми уже свидетельствует об их определенной общности, но вещатель должен сознательно работать на укрепление этого чувства сопричастности каждого ко всем. Доминанта вещания – выявление общих для аудитории (общечеловеческих, общенациональных, общеевропейских, общегородских и т.п.) ценностей, обсуждение путей решения общих проблем и противодействие деструктивным, опасным для общества тенденциям.

Интегративная (консолидирующая, объединяющая) функция телевидения решается всеми разделами вещания (публицистика, искусство, спорт, развлечения). Она как бы накладывается на другие функции, частично совпадая с информационной, культурно-просветительской, организаторской, образовательной и др. Для журналиста, осознанно реализующего интегративную функцию телевидения, первейшим качеством можно назвать умение объединять в подходе к материалу потребности общества с заботами отдельного человека у телевизора.

Социально-педагогическая (управленческая) функция. Предполагает прямую вовлеченность телевидения в систему административного воздействия на население, в пропаганду определенного образа жизни с соответствующим набором политических и духовно-нравственных ценностей. Степень этой вовлеченности и мера воздействия зависят от характера государства.

Телевидение в существенной части своих программ служит проводником государственной политики. Пропаганда всегда вторична по отношению к политике, которую она обслуживает. Социально-педагогическая, или управленческая, функция телевидения, очевидно, граничит с интегративной и, кроме того, с информационной. Информация должна быть в идеале беспристрастна и независима от того, кто ее передает.

Адаптация населения к меняющимся обстоятельствам жизни, к изменениям самой среды обитания – важнейшая социально-педагогическая задача. Безусловно, у регионального телевидения достаточно возможностей более точного, «прицельного» воздействия на свою аудиторию, чем у общегосударственного.

Организаторская функция. Ее следует отличать от управленческой (социально-педагогической), где формирование мнений и побуждение к действию исходят от правительства и (или) иных административных структур и осуществляются регулярно. В отличие от такого воздействия телевидение иногда само становится инициатором той или иной общественной акции, организуя какие-либо совместные действия масс людей.

Образовательная функция. Непосредственно не относится к сфере журналистики, предполагая регулярные циклы дидактического материала в помощь лицам, получающим образование. Крупнейшие ученые, лучшие специалисты преподают в телеуниверситетах мира. Существуют платные университеты, высылающие зрителям тексты телелекций и выдающие дипломы после сдачи экзаменов. Телевидение способно помогать обучающимся в обычных школах и вузах, устраняя противоречие между все более массовым

характером образования и дефицитом талантливых педагогов-ученых. Учебные передачи транслируются, как правило, по специально отведенному для этой цели каналу.

Рекреативная функция. Рекреация (от лат. *recreatio* – восстановление) – отдых, восстановление сил человека, израсходованных в процессе труда. Большинство рекреативных телепрограмм, в сущности, лежат за пределами журналистики. Но все же отметим граничащие с документалистикой игровые телесериалы, позволяющие аудитории узнать о жизни различных слоев общества, о повседневных заботах обычных людей (британские «Коронейшн стрит»). Чисто развлекательная продукция (видеоклипы, комедийные фильмы, конкурсы типа «Любовь с первого взгляда» и пр.) создается, как правило, специализированными телекомпаниями. Журналисты иногда принимают участие в таких программах в роли ведущих, а также редакторов. Даже адаптация к показу на телеэкране обычного концерта считается редакторской работой. Если же концерт сопровождается разговором ведущего с его участниками, показом репортажей из жизни «звезд» – журналист становится полноправным участником создания развлекательной программы.

Тема 35. Телевидение за рубежом

Первые телевизионные передачи состоялись в Германии: телесеанс для 30-строчного телевизора германская райхпочта провела в 1928 г., экспериментальное телевещание началось в 1935 г. Затем в 1936 г. в Великобритании телестанция Би-би-си начала регулярные передачи, которые продолжались до 1939 г., когда экраны телевизоров потухли в связи с войной. Для США 1939 г. стал вехой телевизионной истории, когда на нью-йоркской Всемирной выставке президент Радиокорпорации Америки (RCA) Давид Сарнов произнес: «А теперь мы добавляем изображение к звуку». Этими словами он объявил начало телевидения и привлек к нему внимание всей страны.

Можно назвать еще одну точку отсчета. 1 июля 1941 г. была выдана первая лицензия на коммерческое телевещание станции, принадлежавшей Радиокорпорации Америки. Во время войны в США работало 6 телестанций, о программах которых никто толком в Америке не может вспомнить. 5 тысяч семей к концу войны владели телевизорами. Настоящая «телевизионная лихорадка» в мире началась после войны. Развитие телевидения в США можно сравнить с развитием скоростных автомобильных магистралей и реактивной авиации. В 1948 г. Академия телевидения вручала первые награды за передачи сезона 1947/1948 г.

В 1947 г. в США насчитывалось 29 заводов, производящих телевизоры, к 1950 г. их число перевалило за сотню. В 1950 г. только три страны мира имели телевидение: СССР, США и Англия. Регулярные телепередачи начали в 1951 г. Франция, Голландия, Япония, в 1952 – Польша, в 1953 – Бельгия, Швейцария, в 1954 – Чехословакия, Дания, ФРГ, Италия, ГДР, в 1955 – Люксембург, в 1956 –

Австрия, Португалия, Швеция, в 1957 – Румыния, в 1958 – Венгрия, в 1959 – Болгария, в 1960 г. – Финляндия, Норвегия.

Возникнув и развившись на базе радиовещания, телевидение и вошло в организационную структуру радиовещания в каждой стране. В большинстве стран телевидение – государственная собственность (Алжир, Бельгия, Бирма, Греция, Индия, Индонезия, Испания, Исландия, КНР, Куба, Египет, Финляндия). В ряде стран государственная собственность соседствует с частной (Австралия, Великобритания, Канада, Новая Зеландия, Филиппины, Франция, Япония). Классическая страна коммерческого телевидения – Соединенные Штаты Америки. Новые телевизионные структуры, такие, как спутниковое телевидение «Интелсат», это совместная собственность организаций и государств, среди которых США занимает доминирующее положение.

Своеобразная система «общественно-правового» ТВ сложилась в ФРГ. Вопрос, как быть телевидению независимым в условиях государственной собственности, решается в странах западного мира отнюдь не однозначно. Ряд государств, провозглашающих свою приверженность к плюрализму, все еще не допускают конкурирующих коммерческих структур рядом с государственным ТВ. Для них плюрализм может развиваться в рамках одной структуры, и, кстати говоря, это неплохо осуществляется в скандинавских странах. В таких странах, как Франция, Италия, Великобритания, ФРГ, сравнительно недавно разрешено коммерческое телевидение. Та, во Франции Государственная монополия на эфир закончилась в 1982 г. В Италии официальная монополия РАИ – итальянской радиотелевизионной организации – закончилась в начале 1970-х гг.. В 1974 г. итальянские суды разрешили существование станций коммерческого телевидения, вызвав волну их стихийного строительства. Коммерческие станции имеют локальный (региональный), а не общенациональный характер. По сей день рупором нации остается РАИ.

Великобритания – страна общепризнанной высокой информационной культуры. Корпорация ВВС основана королевским указом и считается многими специалистами такой же уважаемой и незыблемой, как сама британская корона.

Структура электронных СМИ Западной Германии сложилась под влиянием западных держав-победителей. В 1950 г., по воле земель, была создана координирующая радиотелевизионная организация АРД, в 1961 г. – вторая телевизионная организация ЦДФИЛЬМ Эти организации западные исследователи называют общенациональными сетями-корпорациями электронных СМИ ФРГ.

Общественно-правовое вещание перестало быть единственным и господствующим с начала 1980-х гг. В июне 1981 г. конституционный суд ФРГ отменил законодательные ограничения на коммерческое вещание. Частная собственность в вещании была признана необходимым элементом конкуренции и разнообразия программ.

Одна из самых развитых стран в области электронных средств журналистики – Япония. В Японии государственная и коммерческая телевизионные сети родились почти одновременно, в начале 1950-х гг..

На невысокой ступени развития телевидения к 1990-м г.м находились многие страны Азии, Африки, Латинской Америки. Рост СМИ, как известно, начинается с определенной «критической массы» грамотности, экономики, численности населения, технологии и политических свобод. Страны третьего мира пока не достигли такого уровня. В ряде африканских стран обеспеченность телевизорами – 2 аппарата на 100 жителей. Средний показатель для арабских стран в 1990-х гг. – 12 телевизоров на 100 жителей, в то время как в богатых странах Персидского залива он в 4–5 раз выше.

Практически все страны имеют правовые ограничения на покупку, владение и использование СМИ иностранными представителями.

Америке по праву принадлежит ведущая роль в развитии телевидения на нашей планете. Производственная база телевидения США такова, что телепрограмм на ней делается больше, чем их может вместить эфир, и прежде всего потому, что Голливуд стал телевизионным, заполняя своей продукцией малые экраны мира, как прежде он заполнял большие.

Основная масса коммерческих телестанций США группируется под эгидой национальных радиосетей; ведущими были три – «Американская вещательная компания» (Эй-би-си), «Национальная вещательная компания» (Эн-би-си), «Вещательная компания Коламбия» (Си-би-эс). Функционируют сотни мелких региональных телесетей коммерческого характера, а также станции некоммерческие, просветительского характера (образовательные), существующие на субсидии от правительства и взносы различных фондов; они объединились в национальную сеть – «Общественная вещательная система» (Пи-би-эс).

В структуре американского телевидения политика занимает довольно скромное место. С первых лет своего существования американское телевидение стало развлекательно-информационным средством, забрав постепенно из радио все жанровые программы, сериалы, исполнителей, ведущих журналистов.

Тема 36. Перспективные направления развития телевидения

К концу XX в. в традиционной системе массовой информации – печать, радио, телевидение – окончательно оформилась группа так называемых «новейших» средств коммуникации, связанных с телевизионными и компьютерными технологиями. Это, прежде всего кабельное вещание и спутниковое телевидение, телерадиовещание в компьютерной сети Интернет, а также другие потенциальные технологии «мегаканального» телевидения, основанные на современных способах распространения и хранения информации (цифровое телевидение, волоконно-оптические системы на 500 и более интерактивных каналов, сотовое радио и телевидение и т. д.).

С начала 1980-х гг., когда, по данным ЮНЕСКО, телевидение существовало в 137 странах, прошло двадцать лет. Теперь телевидение есть в каждой стране. Человечество вступило в эпоху глобальных коммуникаций, когда распространение и потребление информационного продукта выходят из-под монопольного контроля государств, правительств, корпораций, специализирующихся на производстве информации. В ходу слова из английского языка, превратившегося в универсальный язык коммуникационных технологий: «мультимедиа», «сервер», «виртуальная реальность». Сегодня новым понятием «интертеймент» (в переводе означает – развлечение) называют глобальную кино- теле- видеокomпьютерную продукцию для среднего потребителя.

Во всем мире наступил кризис государственного телевидения, централизованные формы вещания уходят в прошлое. «Новейшие» средства массовой коммуникации предлагают более гибкие и индивидуальные формы общения с потребителем, в том числе большую степень интерактивности (двусторонней связи). Это вовсе не означает, что классическое эфирное телевидение перестанет существовать. Эфирное, кабельное, спутниковое телевидение пока не только конкурируют друг с другом, но дополняют и стимулируют развитие друг друга.

Принципиально ситуация может измениться лишь тогда, когда у большинства населения планеты вместо традиционного телевизора появится универсальный домашний информационно-развлекательный терминал на базе персонального компьютера, совмещающий в себе телевизор, телефон, почту, телеграф, оборудованное рабочее место, место детских игр, домашний кинотеатр и тому подобное, который, к тому же, будет подключен к мировым информационным супермагистралям и снабжен «виртуальными» способностями компьютерных технологий.

С технической точки зрения разница между эфирным, кабельным и спутниковым телевидением состоит в способе доставки сигнала. В эфирном телевидении сигнал передается по цепочке студия – передатчик – телевизор. В кабельном: любая вещательная станция (в том числе вещающая через спутник) – принимающая станция (иногда со своей студией) – кабель – телевизор. В спутниковом: наземная передающая станция – спутник – антенна (параболическая) – телевизор.

Цепочки эти лишь отражают суть процесса передачи сигнала (в двух первых случаях существуют еще усилители, преобразователи сигнала и ретрансляторы и т. п.). Ясно, что сигнал – через спутник или по кабелю – все равно передается на экраны телевизоров. Кабельное телевидение может быть и спутниково-кабельным (принимать программы со спутников, а передавать по кабелю), а эфирное телевидение постоянно пользуется спутниковой связью.

Сегодня кабельное и спутниковое вещание трудно представить друг без друга, хотя кабельная связь появилась в 1930–1940-е гг., а спутниковая лишь в 1960-е гг. В СССР, например, в тридцатые г. был разработан грандиозный проект системы кабельного телевидения для гигантского Дворца Советов,

который предполагалось построить на месте взорванного Храма Христа Спасителя в Москве. В 1990-е гг. восстановленный Храм оборудовали не только лифтами, но и телевизионно-компьютерной кабельной системой.

Кабельное телевидение обеспечивает более качественное изображение, которому не мешают эфирные помехи.

Спутниковое телевидение – понятие общее, означает передачу и прием телевизионного сигнала через искусственный спутник Земли. Непосредственное телевизионное вещание – это вещание, осуществляемое прямо со спутника на домашние антенны потребителей. Разработка и использование спутниковых систем всегда были подчинены в первую очередь решению военно-технических задач. До середины 1980-х гг. большая часть из запущенных во всем мире нескольких тысяч спутников служила целям военной разведки и связи. В гражданской связи первоначально спутники использовались как новшество лишь технического порядка (улучшалось качество сигнала, расширялась аудитория). Об этом можно судить по развитию отечественных систем спутникового вещания. К 1967 г. в СССР была создана спутниковая система «Орбита» (в США регулярное вещание открыл спутник «Эрли берд» – «Ранняя пташка» в 1965 г.). Около ста ее приемных станций в районах Сибири, Дальнего Востока, Средней Азии и Крайнего Севера (аналогичных военным станциям) обеспечили увеличение числа зрителей ЦТ более чем на 20 миллионов человек. Но приемные станции «Орбиты» – сооружения очень дорогие. Более экономична система «Экран». Первый спутник этой системы был запущен в 1976 г. Зона охвата составляла около 10% территории страны. В 1979 г. введена в действие новая система спутникового вещания «Москва», созданная на базе спутника «Горизонт». Использование сети спутников и наземных трансляционных линий позволило обеспечить по всей территории Советского Союза прием двух программ ЦТ. Открылась возможность для любой региональной телевизионной станции передавать свои программы через спутники на любую территорию.

Спутниковое вещание является одной из многочисленных областей спутниковой техники, которая интересует нас в связи с непосредственным (прямым) телевизионным вещанием.

Спутниковая связь незаменима для оперативной передачи новостей. Содержательный стержень спутникового вещания – прямые трансляции и передача новостей, главная особенность – возможность практически неограниченного расширения аудитории. Не все страны выводят на орбиту спутники. В конце 1990-х гг. в Европе насчитывалось около 10 миллионов владельцев индивидуальных спутниковых тарелок.

После распада СССР мощная спутниковая индустрия пережила кризис. Выработали свой ресурс многие спутники, благодаря которым телепрограммы основных федеральных каналов можно смотреть на всей территории России. Государственные телекоммуникационные проекты практически не финансируются. Правда, Россия по-прежнему имеет около 180 активно функционирующих космических аппаратов на орбите. Должно быть запущено

несколько десятков новых аппаратов, скорее всего силами российского бизнеса и при участии иностранных партнеров. Вряд ли Россию минует утвердившаяся в последнее десятилетие века общемировая закономерность: главные рыночные позиции спутниково-кабельной индустрии Европы, не говоря уже о США, занимают частные вещатели.

Процесс проникновения через государственные и культурные границы, глобальная унификация телевещания неизбежно будет происходить и дальше, какие бы барьеры – политические, юридические, технические – ни возникали на его пути. Однако не следует этого бояться, ибо именно такой процесс стимулировал развитие регионального вещания по всей Европе, в том числе и создание чисто национальных программ.

Сложность юридической регламентации связана с рядом причин. Главная из них в противоречивости сочетания принципов свободы информации и невмешательства во внутренние дела государств.

Возникает проблема юридической квалификации так называемого «перелива вещания», т. е. непреднамеренного распространения спутникового сигнала за пределами того государства, на территории которого разрешено вещание. Противоречивый вопрос политического аспекта – определение сути понятия «пропаганда», которое так и не получило приемлемой международной квалификации (трудно однозначно ответить на вопрос, что такое «вредная пропаганда», «противоправная пропаганда», тем более что возможны различные трактовки этих понятий в зависимости от идеологических установок государства). В экономическом плане наиболее сложен вопрос о «рекламной пропаганде», хотя бы уже потому, что реклама может создавать потребность в товарах, которыми это государство не располагает.

Природная гибкость новых цифровых технологий, которые стремительно внедряются в Европе, позволяет телекоммуникационным, вещательным и информационным компаниям выходить за пределы своих традиционных областей и предлагать услуги в глобальном масштабе. Причем «Всемирная паутина» сделала такие услуги реальностью: через Интернет ведутся радио и телепрограммы, Интернет используется для телефонных переговоров, передача электронной почты и доступ в Интернет уже осуществляется через телевизионные декодеры и мобильные телефоны.

История конвергенции традиционного телевидения и сети Интернет насчитывает немногим более 15-ти лет. За эти г. отечественные телеканалы прошли путь от создания сайтов, расширяющих аудиторию за счет новой формы репрезентации в информационном пространстве, до полноценного интернет-вещания (прямопоточного, трансляционного) и создания объемных архивов программ.

В настоящее время в структуре традиционных телеканалов сосуществуют три формы организации вещания: система «телевидение в сочетании с интернет-вещанием», которая вовлекает в телесмотрение часть аудитории, покидающей традиционный эфирный прайм-тайм; система видео по запросу VOD (Video On demand), обеспечивающая возможность получения желаемого

контента по желанию потребителя и интернет-телеканал, который реализует все перечисленные формы доставки контента аудитории – развитый архив телепрограмм, потоковое вещание (трансляцию), интернет-магазин, позволяющий приобрести желаемое видео и подписку на контент.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

3.1 Тематика семинарских занятий

Тема 8. Экранная культура Италии

1. Творчество Л. Висконти
2. Творчество М. Антониони
3. Творчество Ф. Феллини

Тема 9. Экранная культура Швеции

1. Творчество И. Бергмана

Тема 12. Экранная культура Испании

Творчество Л. Бунюэля

Тема 13. Экранная культура США

1. Творчество Дж. Джармуша
2. Творчество Д. Линча
3. Творчество В. Аллена
4. Творчество С. Спилберга
5. Творчество Дж. Кэмерона

Тема 14. Экранная культура СССР

1. Творчество А. Тарковского
2. Творчество С. Параджанова

Тема 16. Экранная культура Польши

1. Творчество К. Кеслевского
2. Творчество К. Занусси
3. Творчество А. Вайды

Тема 19. Экранная культура стран Балканского полуострова

1. Творчество И. Сабо
2. Творчество М. Формана
3. Творчество Э. Кустурицы
4. Творчество В. Хитиловой
5. Творчество И. Менцеля
6. Творчество Ю. Якубиско

Тема 20. Экранная культура Японии

Творчество А. Куросавы

Тема 21. Экранная культура КНР и Гонконга

1. Творчество Ч. Имоу

2. Творчество В. Карвая
3. Творчество Ч. Кайге
4. Творчество Ц. Харка

Тема 24. Жанры телевизионной журналистики

1. Информационные жанры
2. Аналитические жанры
3. Публицистические жанры
4. Передача, программа, канал
5. Телефильм

Тема 30. Телевидение в БССР

1. Тенденции развития телевидения в 1950-е гг. Зарождение белорусской телевизионной журналистики.
2. Освоение специфики нового СМИ в 1960-е гг. Зарождение персонифицированной журналистики.
3. Централизация вещания в СССР в 1970-е гг.
4. Телевидение после 1985 г. Обновление телевизионного вещания. Характеристика программы «Крок», ток-шоу «Карамболь».

Тема 32. Телевидение Республики Беларусь

1. Структурно-творческие преобразования 1990-х гг.
2. Содержание новой концепции телевидения на рубеже XX – XXI веков.
3. Создание новых каналов и перепрофилирование каналов на рубеже XX – XXI веков.

3.2 Рекомендуемый для просмотра список фильмов

США

Дэвид Уорк Гриффит «Рождение нации» (1914), «Нетерпимость» (1916)
Орсон Уэллс «Гражданин Кейн» (1941), «Процесс» (1963)
Чарльз Спенсер Чаплин «Бродяга» (1915), «Золотая лихорадка» (1925), «Парижанка» (1923), «Огни большого города» (1931), «Великий диктатор» (1940)
Джон Хьюстон «Мальтийский сокол» (1941)
Винсент Минелли «Американец в Париже» (1951)
Стенли Донен «Пение под дождем» (1952)
Сидни Люмет «12 разгневанных мужчин» (1957)
Уильям Уайлер «Бен Гур» (1959)
Джозеф Манкевич «Клеопатра» (1963)
Кинг Видор «Война и мир» (1956)
Артур Пенн «Бонни и Клайд» (1967), «Ресторан Алисы» (1969)
Джордж Рой Хилл «Буч Кэссиди и Санденс Кид» (1969), «Афера» (1973)
Деннис Хоппер «Беспечный ездок» (1969),
Дж. Шлезингер «Полуночный ковбой» (1969)
Роберт Маллиган «Убить пересмешника» (1962)
Ларри Пирс «Раз картошка, два картошка» (1964), «Инцидент» (1967)
Стенли Кубрик «2001: Космическая Одиссея» (1968), «Заводной апельсин» (1971), «Сияние» (1980)
Боб Фосс «Кабаре» (1971)
Роберт Земекис «Назад в будущее» (1985)
Аллен Вуди «Бананы» (1970), «Энни Холл» (1977), «Манхэттен» (1979), «Зелиг» (1983), «Пурпурная роза Каир» (1985), «Любовь и смерть» (1975), «Матч-пойнт» (2005), «Сенсация» (2006)
Фрэнсис Форд Коппола «Крестный отец» (1972), «Разговор» (1974), «Крестный отец, II» (1974), «Апокалипсис сегодня» (1979), «Аутсайдер» (1983), «Клуб» Коттон» (1985), «Сад камней» (1987)
Мартин Скорсезе «Злые улицы» (1973), «Алиса здесь больше не живет» (1974), «Таксист» (1976), «Нью-Йорк, Нью-Йорк» (1977), «Последний вальс» (1978), «Разъяренный бык» (1980), «Цвет денег» (1980), «Король комедии» (1982), «Мыс страха» (1992), «Казино» (1995), «Воскрешая мертвецов» (1997), «Отступники» (2006)
Джордж Лукас «Звездные войны» (1977) «Империя наносит ответный удар» (1980), «Искатели потерянного Ковчег» (1981), «Возвращение Джидая» (1983), «Звездные войны: Эпизод 1 – Скрытая угроза» (1999)
Дэвид Линч «Голубой бархат» (1986), «Дикие сердцем» (1990), «Твин Пикс: Огонь, иди со мной» (1993), «Шоссе в никуда» (1997)
Стивен Спилберг «Челюсти» (1975), «Индиана Джонс и храм рока» (1984), «Пурпурный цвет» (1985), «Индиана Джонс и Последний Крестовый Поход»

(1989), «Парк Юрского периода» (1993), «Список Шиндлера» (1993), «Спасение рядового Райана» (1998).
Гас Ван Сант «Аптечные ковбой» (1989), «Мой личный штат Айдахо» (1991), «Умница Уилл Хантинг» (1997), «Джерри» (2002), «Слон» (2003)
Джеймс Кэмерон «Терминатор» (1984), «Чужие» (1986) и «Терминатор 2» (1991), «Правдивая ложь» (1994), «Титаник» (1997)
Джоэл и Этан Коэн «Воспитание Аризона» (1987), «Бартон Финк» (1991), «Фарго» (1996), «О, где же ты, брат?» (2000)
Хэл Хартли «Страстная желание» (1991), «Невероятная правда» (1989), «Доверие» (1990), «Простые люди» (1992), «Любитель» (1994), «Флирт» (1995)
Дэвид Финчер «Семь» (1996), «Бойцовский клуб» (1999)
Квентин Тарантино «Бешеный псы» (1992), «Криминальное чтиво» (1994)
Стивен Содерберг «Секс, ложь и видео» (1989), «Эрин Брокович» (2000), «Траффик» (2000)
Лана и Лилли Вачовски трилогия «Матрица» (1999)
Джим Джармуш «Страннее чем рай» (1984), «Вне закона» (1986), «Загадочный поезд» (1989) «Ночь на земле» (1991), «Мертвец» (1995), «Пес-призрак» (2000), «Кофе и сигареты» (2003), «Выживут только любовники» (2013)

СССР / Россия

Всеволод Пудовкин «Мать» (1926 г.), «Конец Санкт-Петербурга» (1927), «Потомок Чингиз-хана» (1928)
Борис Барнет «Дом на трубно» (1928), «Окраина» (1933)
Сергей Эйзенштейн «Броненосец Потемкин» (1925), «Бежин луг» (1935, 1937), «Александр Невский» (1938), «Иван Грозный» (1945)
Александр Довженко «Земля» (1930)
Григорий Козинцев и Леонид Травберг «Шинель» (1926), «Новый Вавилон» (1929), трилогия о Максиме («Юность Максима» (1935), «Возвращение Максима» (1937), «Выборгская сторона» (1939))
Григорий Козинцев «Гамлет» (1964), «Король Лир» (1970)
Лев Кулешов «Необыкновенные приключения мистера Вест в стране большевиков» (1924), «По закону» (1926)
Григорий Александров «Веселые ребята» (1934), «Цирк» (1936), «Волга-Волга» (1938), «Весна» (1947)
Братья Васильевы «Чапаев» (1934).
Иван Пырьев «Трактористы» (1939), «Свинарка и пастух» (1941), «В шесть часов вечера после войны» (1944), «Кубанские казаки» (1949)
Михаил Калатозов «Летят журавли» (1957)
Григорий Чухрай «Баллада о солдате» (1959), «Чистое небо» (1961)
Марлен Хуциев «Весна на Заречной улице» (1956), «Мне двадцать лет» («Застава Ильича») (1964), «Июльский дождь» (1966)
Георгий Данелия «Я шагаю по Москве» (1961), «Осенний марафон (грустная комедия)» (1979)

- Сергей Параджанов** «Тени забытых предков» (1964), «Цвет граната» (1970), «Легенда о Сурамскую крепость» (1984), «Ашик-Кериб» (1988)
- Тенгиз Абуладзе** «Мольба» (1967), «Деревом желаний» (1977), «Покаяние» (1984)
- Алексей Герман-старший** «Проверка на дорогах» («Операция» С Новым годом») (1971, 1985), «Двадцать дней без войны» (1976), «Мой друг Иван Лапшин» (1984), «Хрусталева, машину!» (1998)
- Василий Шукшин** «Печки-лавочки» (1972), «Калина красная» (1973), «Они сражались за Родину» (1975)
- Андрей Тарковский** «Иваново детство» (1962), «Андрей Рублев» (1966), «Солярис» (1972), «Зеркало» (1974), «Сталкер» (1979), «Ностальгия» (1983), «Жертвоприношение» (1986)
- Никита Михалков** «Свой среди чужих, чужой среди своих» (1974), «Раба любви» (1975), «Неоконченная пьеса для механического пианино» (1976), «Пять вечеров» (1978), «Родные» (1981), «Утомленные солнцем» (1994)
- Роман Балаян** «Полеты во сне и наяву» (1982)
- Кира Муратова** «Короткие встречи» (1967), «Долгие проводы» (1971), «Астенический синдром» (1989), «Чеховские мотивы» (2002)
- Александр Аскольдов** «Комиссар» (1967)
- Сергей Соловьев** «Сто дней после детства» (1975), «Чужая белая и рябое» (1986), «Асса» (1987), «Черная роза – эмблема печали, красная роза – эмблема любви» (1989)
- Василий Пичул** «Маленькая Вера» (1988)
- Вадим Абдрашитов** «Парад планет» (1984), «Плюмбум, или Опасная игра» (1986), «Время танцора» (1997)
- Андрей Кончаловский** «История Аси Клячиной...» («Асино счастье») (1967), «Дворянское гнездо» (1969), «Сибириада» (1978), «Рай» (2016)
- Александр Рогожкин** «Особенности национальной охоты» (1995), «Кукушка» (2002)
- Юрий Мамин** «Праздник Нептуна» (1986), «Фонтан» (1988), «Бакенбарды» (1990), «Окно в Париж» (1993)
- Владимир Хотиненко** «Зеркало для героя» (1987), «Мусульманин» (1995), «72 метра» (2003)
- Владимир Бортко** «Собачье сердце» (1988), «Идиот» (2003, телесериал), «Мастер и Маргарита» (2005, телесериал)
- Александр Сокуров** «Дни затмения» (1988), «Молох» (1999), «Телец» (2001), «Русский ковчег» (2003), «Фауст» (2011)
- Михаил Туманишвили** «Авария – дочь мента» (1989)
- Иоселиани Отар** «Листопад» (1966), «Жил певческий дрозд» (1970), «Охота на бабочек» (1992), «Воры. Эпизод VII» (1996)
- Алексей Балабанов** «Брат» (1997), «Про уродов и людей» (1998), «Груз 200» (2007), «Кочегар» (2010)
- Николай Хомерики** «977» (2003), «Сказка про темноту» (2009)

Алексей Попогребский «Коктебель» (2003, совместно с Алексеем Хлебниковым), «Как я провел этим летом» (2010)
Валерия Гай Германика «Все умрут, а я останусь» (2008), «Школа» (2010, телесериал)
Андрей Звягинцев «Возвращение» (2003), «Елена» (2011), «Левиафан» (2014)
Вера Сторожева «Путешествие с домашними животными» (2007)

Беларусь

Юрий Тарич «Лесная быль» (1926), «До завтра» (1929)
Владимир Корш-Саблин «Первый взвод» (1933), «Искатели счастья» (1936), «Константин Заслонов» (1949), «Красные листья» (1958)
Александр Файнциммер «Поручик Кижэ» (1934)
Валерий Рыбарев «Чужая вотчина» (1982), «Свидетель» (1985), «Меня зовут Арлекино» (1988), «Прикованный» (2002)
Виктор Туров «Родом из детства» (1965), «Война под крышами» (1967), «Сыновья уходят в бой» (1969), «Люди на болоте» (1981), «Полесская хроника» (1984), «Шляхтич Завальня, или Беларусь в фантастических рассказах» (1994)
Игорь Добролюбов «Иван Макарович» (1968), «Плач перепелки» (1990)
Владимир Бычков «Житие и вознесение Юрася Братчика» (1967)
Юрий Марухин «Мать Урагана» (1990)
Михаил Пташук «Возьму твою боль» (1980), «Черный замок Ольшанский» (1983), «Знак беды» (1986), «В августе 44-го» (2000)
 Борис Степанов «Альпийская баллада» (1965), «Волчья стая» (1975)
Вячеслав Никифоров «Отцы и дети» (1983), «Душа моя, Мария» (1993), «Рейнджер из атомной зоны» (1999)
Виталий Четвериков «Руины стреляют» (1971–1972)
Леонид Нечаев «Приключение Буратино» (1975), «Про Красную Шапочку» (1977), «Проданный смех» (1981), «Питер Пен» (1987), «Не покидай ...» (1989)
Дмитрий Зайцев «Хам» (1990), «Цветы провинции» (1994)
Юрий Елхов «Анастасия Слуцкая» (2003)
Сергей Лозница «В тумане» (2012)
Александр Кананович «Цвет любви» (2005), «Дастиш фантастиш» (2009)
Александр Кудиненко «Оккупация. Мистерии» (2006), «Масакра» (2010)
Денис Скворцов «Днепровский рубеж» (2009)
Елена Турова «Рыжик в Зазеркалье» (2011)

Италия

Витторио де Сика «Дети смотрят на нас» (1943), «Шуша» (1946), «Похитители Ровер» (1948), «Чудо в Милане» (1950), «Умберто Д.» (1951), «Брак по-итальянски» (1964)
Роберто Росселини «Рим – открытый город» (1945), «Пайза» (1946), «Германия – год нулевой» (1948)
Джузеппе де Сантис «Трагическое охота» (1947), «Горький рис» (1948)
Луиджи Коменчини «Хлеб, любовь и фантазия» (1954)

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

Микеланджело Антониони «Ночь» (1961), «Крик» (1961), «Затмение» (1962), «Красная пустырь» (1964), «Профессия: репортер» (1976)

Федерико Феллини «Дорога» (1954), «Ночи Кабирьи» (1957), «Сладкая жизнь» (1959), «8 ½» (1963), «Амаркорд» (1974), «Репетиция оркестра» (1979), «И корабль плывет» (1983)

Пьер Паоло Пазолини «Аккатоне» (1962), «Евангелие от Матфея» (1964), «Медея» (1969), «Теорема» (1968), «Сало, или 120 Содома» (1975)

Бернардо Бертолуччи «Перед революцией» (1964), «Стратегия паука» (1969), «Последнее танго в Париже» (1972), «Двадцатый век» (1976), «Последний император» (1987), «Мечтатели» (2003)

Этторе Скола «Бал» (1983)

Дамиано Дамиани «Признание комиссара полиции прокурору республики» (1971)

Франко Дзефирелли «Ромео и Джульетта» (1968), «Травиата» (1982)

Дарио Ардженто «Птица с хрустальным оперением» (1970)

Паоло и Витторио Тавиани «Отец-хозяин» (1977), «Ночь святого Лоренца» (1982), «Цезарь должен умереть» (2012)

Паоло Соррентино «Изумительный» (2008), «Великая красота» (2013)

Швеция

Альф Шеберг «Охота» (1944)

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

Бу Видерберг «Любовь 65» (1965), «Одален 31» (1969), «Джо Хилл» (1971), «Виктория» (1987), «Цветения пора» (1995)

Лукас Мудиссон «Вместе» (2000), «Лиля навсегда» (2002), «Мамонт» (2009)

Франция

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

Жорж Мельес «Путешествие на Луну» (1902)

Рене Клер «Антракт» (1924)

Луи Деллюк «Молчание» (1920), «Женщина ниоткуда» (1922)

Марсель Л'Эрбье «Эльдорадо» (1922)

Жермен Дюлак «Раковина и священник» (1928)

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

Фернан Леже «Механический балет» (1924)

Луис Бунюэль «Андалузский пес» (1928), «Золотой век» (1930)

Абель Ганс «Кола» (1922), «Наполеон» (1927)

Ален Рене «Хиросима, моя любовь» (1959), «В прошлом году в Мариенбаде» (1960)

Клод Шаброль «Красавец Серж» (1958), «Кузен» (1959), «Неверная жена» (1969), «Пусть умрет зверь» (1979), «Мясник» (1977), «Кровавое свадьба» (1973), «Мадам Бовари» (1991), «Церемония» (1995)

Франсуа Трюффо «400 ударов» (1959), «Стреляйте в пианиста» (1960), «Жюль и Джим» (1962), «Соседка» (1981), «451° по Фарингейту» (1966), «Американская ночь» (1973), «Зеленый комната» (1978), «Последнее метро» (1980)

Эрик Ромер «Знак Льва» (1962), цикл «Моральные истории» («Коллекционерка» (1967), «Колено Клер» (1971), «Любовь после полудня» (1972)

Жан Люк Годар «На последнем дыхании» (1959), «Безумный Пьеро» (1965), «Китайка» (1967), «Имя: Кармен» (1983), «Новая волна» (1990), «История (и кино)» (1989), «Прощай, речь 3D» (2014)

Леос Каракс «Любовники с Нового моста» (1991)

Жан-Жак Бенекс «Луна в сточной канаве» (1983), «Тридцать семь и два оп утрам» (1986)

Люк Бессон «Подземка» (1985), «Никита» (1990), «Леон» (1994), «Пятый элемент» (1997), «Люси» (2014)

Франсуа Озон «Криминальные любовники» (1999), «8 женщин» (2002), «Бассейн» (2003), «Франц» (2016)

Германия

Роберт Вине «Кабинет доктора Калигари» (1919)

Эрнст Любич «Мадам Дюбарри» (1919), «Анна Болейн» (1920), «Сумурун» (1920), «Ниночка» (1939)

Фриц Ланг «Усталая смерть» (1921), «Доктор Мабузэ, игрок» (1922), «Нибелунги» (1924), «Метрополис» (1926), «М» (1931), «Завещание доктора Мабузэ» (1933), «Тысяча глаз доктора Мабузэ» (1960)

Фридрих Вильгельм Мурнау «Носферату – симфония ужаса» (1922), «Последний человек» (1924)

Александр Клуге «Прощание с прошлым» (1966), «Артисты под куполом цирка: беспомощны» (1968), «Сильный Фердинанд» (1975), «Власть чувств» (1983)

Райнер Вернер Фассбиндер «Третье поколение» (1979), «В год 13 лун» (1978), «Замужество Марии Браун» (1978), «Лола» (1981), «Лили Марлен» (1980), «Тоска Вероники Фосс» (1982)

Вим Вендерс «Страх вратаря перед одиннадцатиметровым» (1971), «Алиса в городах» (1974), «Американский друг» (1977), «Париж–Техас» (1984), «Небо над Берлином» (1987), «Там далеко, там близко» (1993), «Отель «Миллион долларов» (2000)

Вернер Херцог «Карлики тоже начинали с малого» (1969), «Агирре, гнев Божий» (1972), «Стеклянное сердце» (1976), «Каждый за себя и Бог против всех» (1974), «Строшек» (1977), «Носферату – призрак ночи» (1978), «Войцек» (1979), «Фицкарральдо» (1982), «Крик камня» (1991), «Королева пустыни» (2015)

Фолькер Шлендорф «Поруганная честь Катарины Блюм» (1975), «Жестяной барабан» (1979), «Любовь Свана» (1983), «Чудовище/Ольховое король» (1995), «Легенда Риты» (с 1999)

Том Тиквер «Человек в зимней спячке» (1997), «Бега, Лола, бега» (1998), «Принцесса и воин» (2000), «Парфюмер» (2007)

Вольфганг Беккер «Гуд бай, Ленин» (2003)

Флориан Хенкель фон Доннерсмарк «Жизнь других» (2006)

Испания

Луис Бунюэль «Большое казино» (1947), «Забытые» (1950), «Назарин» (1959), «Лихорадка в Эль-Пао» (1960), «Виридиана» (1961), «Дневник горничной» (1964), «Дневная красавица» (1967), «Скромное обаяние буржуазии» (1972), «Призрак свободы» (1974), «Этот смутный объект желаний» (1977)

Хуан Антонио Бардем «Это счастливая пара» (1951), «С прибытием, мистер Маршалл» (1952, оба вместе с Луисом Гарсия Берланга), «Комедианты» (1953), «Смерть велосипедиста» (1955), «Главная улица» (1956)

Луис Гарсия Берланга «Палач» (1963), «В натуральную величину» (1974)

Карлос Саура «Охота» (1965), «Сад наслаждения» (1970), «Анна и волки» (1972), «Кузина Анхелика» (1973), «испол воронью» (1975), «Кровавая свадьба» (1981), «Кармен» (1983), «Фламенко» (1995)

Виктор Эрисе «Дух улья» (1973), «Полдень» (1983), «Солнце в письме айвавага дерево» (1992)

Педро Альмадовар «Матадор» (1986), «Закон желаний» (1987) «Женщины на грани нервного срыва» (1988), «Высокие каблуки» (1991), «Кико» (1993), «Цветок моей тайны» (1995), «Все о моей матери» (1999), «Плохая образование» (2002)

Бигас Луна «Возраст Лулу» (1990), «Ветчина, ветчина» (1992)

Хулио Медем «Земля» (1996), «Люсия и секс» (2001)

Великобритания

Александр Корда «Частное жизнь Генриха VIII» (+1933), «Багдадский вор» (1940), «Леди Гамильтон» (1941)

Альфред Хичкок «Шантаж» (1929), «39 шагов» (1935), «Леди исчезает» (1938), «На север через северо-запад» (1959), «Психоз» (1960), «Птицы» (1963)

Кэррол Рид «Третий человек» (1949), «Оливер!» (1968)

Дэвид Лин «Мост через реку Квай» (1957), «Ловранс Аравийский» (1962), «Доктор Живаго» (1965), «Дочери Райана» (1970)

Линдсей Андерсон «Эта спортивное жизнь» (1963), «... если» (1968), «О, счастливец!» (1973), «Госпиталь «Британия» (1982).

Тони Ричардсон «Мамочка не позволяет» (1955), «Оглянись в гневе» (1958), «Комедианты» (1960), «Вкус меда» (1961), «Одиночество бегуна на длинные дистанции» (1962)

Джозеф Лоузи «Слуга» (1963), «Несчастный случай» (1967), «Посредник» (1970)

Кен Рассел «Влюбленные женщины» (1969), «Малер» (1974), «Томми» (1975), «Валентина» (1977)

Дерек Джармен «Юбилей» (1978), «Буря» (1979), «Караваджо» (1986), «Все, что осталось от Англии» (1987), «Сад» (1990), «Эдуард II» (1991), «Витгенштейн» (1993)

Питер Гринуэй «Контракт рисовальщика» (1982), «300: Зет и два нуля» (1986), «Отсчет утопленников» (1988), «Повар, вор, его жена и ее любовник» (1989), «Книги Просперо» (1991), «Дитя Маккона» (1993), «Интимный дневник» (1996), «Чемоданы Тульса Люпера» (2003–2004, 2016)

Гай Ричи «Карты, деньги, два ствола» (1998), «Большой куш» (2000)

Стивен Долдри «Билли Эллиот» (2000), «Часы» (2002), «Чтец» (2008)

Япония

Тадаси Имаи «А все-таки мы живем!» (1951)

Кането Синдо «Голый остров» (1960)

Ясудиро Одзу «Токийская повесть» (1953), «Ранняя весна» (1956), «С добрым утром» (1959), «Вкус сайры» (1962)

Акира Куросава «Самые красивые» (1944), «Великолепная воскресенья» (1947), «Пьяный ангел» (1948), «Бездомный пес» (1949), «Расемон» (1950), «Семь самураев» (1954), «Идиот» (1951), «На дне» (1957), «Дерсу Узала» (1975), «Трон в крови» (1957), «Тень воина» (1980), «Ран» (1985), «Сны» (1990)

Сехей Имамуре «Японское насекомое» (1963), «Послевоенная история Японии: Жизнь мадам Онбара» (1970), «Глубокая жажда богов» (1968) «Легенда о Нараяме» (1983), «Дэгэн» (1987), «Черный дождь» (1989), «Угорь» (1997)

НагисеОсима «Коррида любви» («Империя чувств» (1976), «Призраки любви» (1978), «Счастливые рождество на фронте» («Счастливых Рождества, мистер Лоранс» (1982), «Закон» (1997), «Табу» (1999)

Такеша Китано «Затойчи» (2003), «Ахиллес и черепаха» (2008)

Польша

Анджей Мунк «Человек на рельсах» (1956), «Егоіса» (1958), «Косоглазое счастье» (1960), «Пассажирка» (1963)

Леонард Бучковский «Запрещенные песенки» (1947)

Александр Форд «Юность Шопена» (1952)

Ежи Сколимовский «Невинные чародеи» (1960), «Руки вверх» (1967)

Войцех Хас «Рукопись, найденная в Сарагосе» (1964), «Санаторий под клепсидрой» (1973)

Ежи Кавалерович «Целлюлоза» (1953), «Мать Иоанна от ангелов» (1961), «Смерть президента» (1978)

Ежи Гофман «Гангстеры и филантропы» (1963), «Потоп» (1974), «Знахарь» (1981), «Огнем и мечом» (1999)

Роман Полянский «Нож в воде» (1961), «Горькая луна» (1992), «Пианист» (1999)

Агнешка Холланд «Лихорадка» (1980), «Европа, Европа» (1991), «След зверя» (2017)

Анджей Вайда «Поколение» (1954), «Канал» (1956), «Пепел и алмаз» (1958), «Все на продажу» (1969), «Человек из мрамора» (1976), «Человек из железа» (1981), «Пан Тадеуш» (1999), «Катынь» (2007)

Кшиштоф Занусси «Структура кристалла» (1969), «Иллюминация» (1973), «Квартальный баланс» (1974), «Защитные цвета» (1976), «Контракт» (1980), «Год спокойного солнца» (1984)

Кшиштоф Кесьлевский «Кинолюбитель» (1979), «Случай» (1982), «Без конца» (1984), «Декалог» (1987–1988), «Двойная жизнь Вероники» (1991), «Три цвета» (1993–1994)

Ян Якуб Кольский «Порнография» (2003), «Жасмин» (2006), «Венеция» (2010)

Войцех Смаржовски «Роза» (2011)

Венгрия

Золтан Фабри «Пятая печать» (1976), «Венгры» (1978)

Андраш Ковач «Холодные дни» (1968), «Хозяин конезавода» (1978), «Красная графиня» (1985)

Иштван Сабо «Мефисто» (1981), «Полковник Редль» (1985), «Хануссен» (1988), «Вкус солнечного света» (1999), «Театр» (2004)

Марта Мессарош «Удочерение» (1975), «Их двое» (1977), «Дневник для моих детей» (1984), «Дневник для моих любимых» (1987)

Миклош Янчо «Без надежды» (1965), «Звезды и солдаты» (1967), «Красный псалом» (1972), «Венгерская рапсодия» (1978), «Гороскоп Иисуса Христа» (1988), «Проклятие! Комары» (2000), «Ода истине» (2010)

Чехия

Штефан Угер «Солнце в сети» (1962)

Иржи Менцель «Поезда под особым наблюдением» (1966), «Жаворонки на нитке» (1969), «Деревенька моя, центральная» (1985), «Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина» (1994), «Я обсуживал английского короля» (2006)

Вера Хитилова «Маргаритки» (1966), «Турбаза волчья» (1985), «Копытом туда, копытом сюда» (1988), «Изнание из рая» (2001)

Милош Форман «Бал пожарных» (1968), «Пролетая над гнездом кукушки» (1975), «Амадей» (1985), «Призраки Гойи» (2006)

Словакия

Юрай Якубиско «Возраст Христа» (1967), «Дезертиры и странники» (1968), «Птицы, сироты, безумцы» (1969), «До встречи в аду, друзья!» (1970), «Тысячелетняя пчела» (1983), «Сижу на ветке и мне хорошо» (1989), «Батори» (2008)

Югославия

Велько Булайич «Козара» (1962), «Битва на Неретве» (1969)

Эмир Кустурица «Помнишь ли ты Долли Белл» (1981), «Папа в командировке» (1985), «Время цыган» (1988), «Андерграунд» (1995), «Жизнь как чудо» (2004)

Горан Паскалевич «Пороховая бочка» (1998)

Душан Макавеев «Невинность без защиты» (1968), «R. W. Тайны организма» (1971), «Кокакольщик» (1985)

Младомир Джорджевич «Мечта» (1966), «Утро» (1967)

Деян Сорак «Офицер с розой» (1987)

Александр Петрович «Скупщики перьев» (1967)

КНР

Фэй Му «Весна в городе» (1953)

Чжан Имоу «Красный гаолян» (1987), «Цю Цзюй подает в суд» (1992), «Жить» (1994), «Герой» (2002), «Дом летающих кинжалов» (2004)

Чэнь Кайгэ «Желтая земля» (1984), «Прощай, моя наложница» (1993), «Вместе» (2002), «Клятва» (2005)

Цзя Чжанкэ «Натюрморт» (2006)

Ван Сяошуй «Пекинский велосипед» (2001), «Мечты о Шанхае» (2005), «Вера в любовь» (2007), «Чунцинский блюз» (2010)

Чжан Юань «Маленькие красные цветы» (2006)

Хэ Цзяньцзюнь «Красные кровати» (1993), «Улыбка бабочки» (2001)

Гонконг

Кинг Ху «Выпей со мной» (1966), «Таверна у врат дракона» (1967)

Чжан Чэ «Молодой Тигр» (1966), «Однорукий меченосец» (1967), «Золотая ласточка» (1968)

Ло Вэй «Большой босс» (1971), «Кулак ярости» (1972)

Майкл Мак «Секс и дзен» (1991)

Вонг Карвай «Чунгкингский экспресс» (1991), «Любовное настроение» (2000), «Великий мастер» (2013)

Джон Ву «Пуля в голове» (1990), «Круто сваренные» (1992), «Битва у Красной скалы» (2008)

Анг Ли «Крадущийся тигр, затаившийся дракон» (2000), «Горбатая гора» (2005), «Вождделение» (2007)

Цуй Харк «Зу: Воины с волшебной горы» (1983), «Однажды в Китае» (1991), «Детектив Ди» (2010)

Джеки Чан «Разборка в Бронксе» (1995)

4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

4.1 Вопросы к зачету (экзамену)

Вопросы к экзамену по курсу «Искусство XX в. Раздел 2. Экранная культура» для студентов ФЗО (V семестр)

1. Экранная культура Германии 1920-х гг.
2. Экранная культура Франции 1930-х гг.
3. Экранная культура СССР 1920-х гг.
4. Экранная культура Беларуси 1920-х гг.
5. Экранная культура США 1940-х гг.
6. Экранная культура Беларуси 1930–1940-х гг.
7. Экранная культура Италии 1940–1950-х гг. Итальянский неэрэализм.
8. Общая характеристика экранной культуры стран Западной Европы на рубеже 1950–1960-х гг.
9. Экранная культура Франции 1950–1960-х гг. «Французская новая волна».
10. Экранная культура Германии второй половины XX – начала XXI вв. Общая характеристика.
11. Экранная культура Испании второй половины XX – начала XXI вв. Общая характеристика.
12. Экранная культура Италии второй половины XX – начала XXI вв. Общая характеристика.
13. Европейское киноискусства второй половины XX в. Общая характеристика главных тенденций развития.
14. Творчество Л. Кулешова.
15. Творчество В. Пудовкина.
16. Творчество С. Эйзенштейна.
17. Творчество А. Довженко.
18. Творчество Ю. Тарича.
19. Творчество Ч.С. Чаплина.
20. Творчество О.Уэлса.
21. Творчество С. Эйзенштейна.
22. Творчество Ф. Ланга.
23. Творчество Л. Висконти.
24. Творчество М. Антониони.
25. Творчество Ф. Феллини.
26. Фильм «Иван Грозный» С. Эйзенштейна как пример синтеза искусств.
27. Фильм «Смерть в Венеции». Интерпретация киноленты как музыкального произведения в форме сонатного аллегро.
28. Фильм «Репетиция оркестра». Интерпретация киноленты как музыкального произведения в форме сонатного аллегро.
29. Фильм «Небо над Берлином». Интерпретация киноленты как музыкального произведения в форме фуги.
30. Фильм «Земля». Интерпретация киноленты как музыкального произведения

в форме рондо.

31. Творчество П. П. Пазолини.
32. Творчество Б. Бертолуччи.
33. Творчество К.Сауры.
34. Творчество Л. Бунюэля.
35. Творчество А. Клюге.
36. Творчество В. Вендэрса.
37. Творчество Р.В. Фассбиндера.
38. Творчество Ф. Шлендорфа.
39. Творчество Т. Тиквера.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Вопросы к экзамену «Искусство XX в. Раздел 2. Экранная культура»
ФЗО X семестр

1. Экранное искусство в эпоху постмодернизма: специфика образного языка
2. Травестирование как стилистический прием в кино на рубеже XX–XXI вв.
3. Серийность как стилистический прием в кино на рубеже XX–XXI вв.
4. Интертекстуализация как стилистический прием в кино на рубеже XX–XXI вв.
5. Двухкодовость как стилистический прием в кино на рубеже XX–XXI вв.
6. Двухкодовость экранного произведения (на примере экранных произведений Д.Линча)
7. Синтез кичу и авангарда в экранной культуре (на примере экранных произведений П. Альмадовара)
8. Эстетика поверхности и феномен персонажа в экранных произведениях на рубеже XX–XXI вв.
9. Феномен гиперавтора в экранных произведениях на рубеже XX–XXI вв.
10. Телевидение в системе экранного искусства
11. Телевидение: стиль и образ постмодерна.
12. Пространственно-временной континуум аудиовизуальной образности телевидения.
13. Эстетико-коммуникативная специфика телевидения.
14. Общественные (социокультурные) функции телевидения.
15. Художественный потенциал репродуктивных и продуктивных телевизионных форм.
16. Пространственно-временной континуум аудиовизуальной образности.
17. Информационные жанры телевизионной журналистики.
18. Аналитические жанры телевизионной журналистики.
19. Художественно-публицистические жанры телевизионной журналистики.
20. Технические предпосылки появления телевидения.
21. Экспериментальное вещание в СССР 1930–1940-х гг.
22. Телевидение СССР 1950-х гг.
23. Телевидение СССР 1960-х гг.
24. Телевидение СССР 1970-х гг.
25. Российское телевидение 1990–2000-х гг.
26. Белорусское телевидение 1990–2000-х гг.
27. Специфика работы ведущего новостей.
28. Специфика работы интервьюера, шоумена, модератора.
29. Специфика работы обозревателя и комментатора.
30. Специфика работы телерепортера.
31. Специфика работы редактора на телевидении.
32. Телевидение как ризома.
33. Телевидение как художественная система.
34. Спутниковое телевидение.
35. Телевидение «перестройки и гласности» (1985–1991 гг.).
36. Ток-шоу как главный жанр российского и белорусского телевидения.

37. Жанр «реалити-шоу» на современном российском телевидении.
38. Телепрограмма как гипертекста.
39. Телевидение: стиль и образ постмодерна.
40. Кабельное телевидение.
41. Художественная природа экранной образности.
42. Фактор интерактивности на телевидении.
43. Цикличность как основной принцип для телевидения.
44. Репортажная сц как основной принцип для телевидения.
45. История возникновения и развития коммерческого телевидения (на примере США).
46. История возникновения и развития государственного телевидения (на примере Германии 1930–1940-х гг., Франции 1950–1960-х гг.).
47. История возникновения и развития общественного телевидения (Великобритания – BBC).
48. Проблема авторства на телевидении.
49. Художественные своеобразия многосерийного телевизионного фильма.
50. Своеобразии драматургии многосерийного телевизионного фильма.

Вопросы к экзамену «Искусство XX в. Раздел 2. Экранная культура»
ФЗО (VI семестр)

1. Французская «новая волна». Общая характеристика.
2. Твочасць Ж. Л. Годара.
3. Творчество К. Шаброля.
4. Творчество Э. Ромера.
5. Творчество А. Рене.
6. Творчество Ф. Трюффо.
7. Творчество Ф. Озона.
8. Французское «необарокко». Творчество Л. Каракса, Л. Бессона, Ж.-Ж. Бенекса
9. Оберхаузенская группа режиссеров. Общая характеристика
10. Творчество А. Клюге.
11. Творчество В. Вендерса.
12. Творчество Р.В. Фассбиндера.
13. Творчество Ф. Шлендорффа.
14. Творчество Т. Циквера.
15. Новая «шведская волна». Общая характеристика
16. Творчество И. Бергмана.
17. Творчество Л. Мудисона.
18. Группа режиссеров «молодые рассерженные». Общая характеристика
19. Творчество П. Гринуэя.
20. Творчество Л. Андерсена.
21. Творчество Д. Дхармена.
22. Творчество К. Рассела.

Вопросы к экзамену по курсу «Искусство XX в. Раздел 2. Экранная культура»
для студентов гр. 306 ФКиСКД V семестр

1. Экранная культура БССР 1950–1991 г.
2. Экранная культура Беларуси после 1991 г.
3. Творчество Виктора Турова.
4. Творчество Михаила Пташука.
5. Творчество Леонида Нечаева.
6. Творчество Валерия Рубинчика.
7. Творчество Валерия Рыбарева.
8. Экранная культура СССР 1950–1991 г.
9. Экранная культура России после 1991 г.
10. Творчество Андрея Тарковского.
11. Творчество Сергея Параджанова.
12. Экранная культура Венгрии 1950–1980-х гг.
13. Экранная культура Венгрии 1990–2000-х гг.
14. Творчество Иштвана Саба.
15. Творчество Миклоша Янча.
16. Экранная культура Чехословакии 1950–1980-х гг.
17. Экранная культура Чехии 1990–2000-х гг.
18. Экранная культура Словакии 1990–2000-х гг.
19. Творчество Юрая Якубиска.
20. Творчество Веры Хициловой.
21. Творчество Иржи Менцель.
22. Экранная культура Югославии 1950–1980-е гг.
23. Экранная культура стран бывшей Югославии 1990–2000-х гг. Общая характеристика.
24. Творчество Эмира Кустурицы.
25. Творчество Душана Макавеева.
26. Творчество Золтана Фабри.
27. Творчество Ларса фон Триера.
28. Творчество Кристофера Боэ.
29. Творчество Томаса Винтерберга.
30. Экранная культура США 1940–1970-х гг.
31. Экранная культура США 1980–2010-х гг.
32. Творчество Джима Джармуша.
33. Творчество Стивена Спилберга.
34. Творчество Мартина Скорсезе.
35. Творчество Вуди Аллена.
36. Творчество Джорджа Лукаса.
37. Творчество Джима Джармуша.
38. Творчество Чжана Имоу.
39. Творчество Чэня Кайгэ.
40. Творчество Вонга Кар-вая.

41. Творчество Ли Аня.
42. Творчество Цуй Харк.
43. Экранная культура КНР 1949–1979. Общая характеристика.
44. Экранная культура КНР после «реформы открытости». Современное состояние развития.
45. Экранная культура Гонконга до 1960-х гг. Общая характеристика.
46. Экранная культура Гонконга после 1960-х гг. Общая характеристика.

Вопросы к экзамену по курсу «Искусство XX в. Раздел 2. Экранная культура»
(VIII семестр)

1. Система экранных видов культуры
2. Научные подходы к видовой классификации экранных видов культуры
3. Пространственно-временной континуум экранных видов искусства
4. Коммуникативная специфика экранных видов искусства
5. Видеоарт как форма экранного искусства
6. Видеоинсталляция как экранная форма видеоарта
7. Видеоперформанс как экранная форма видеоарта
8. Интерактивность как основной принцип телевидения и цифрового искусства
9. Серийность как основной принцип телевидения и цифрового искусства
10. Виртуальность как феномен экранного искусства
11. Проблема авторства на телевидении
12. Перспективные направления развития телевидения
13. Экранное искусство в эпоху постмодерна: специфика образной речи
14. Травестирование как стилистический прием в кино на рубеже XX–XXI вв.
15. Серийность как стилистический прием в кино на рубеже XX–XXI вв.
16. Интертекстуализация как стилистический прием в кино на рубеже XX– XXI вв.
17. Двухкодовость как стилистический прием в кино на рубеже XX–XXI вв.
18. Двухкодовость экранного произведения (на примере экранных произведений Д. Линча)
19. Синтез кичу и авангарда в экранной культуры (на примере экранных произведений П. Альмодовара)
20. Текст и контекст в современной экранной культуры
21. Эстетика поверхности и феномен персонажа в экранных произведениях на рубеже XX–XXI вв.
22. Феномен гиперавтора в экранных произведениях на рубеже XX–XXI вв.

4.2 Тематика самостоятельных работ

1. Мотивы экзистенциальной философии в фильмах А. Куросавы
2. Традиции народного театр Но в творчестве А. Куросавы
3. Экзистенциальной мотивы в творчестве К. Кеслевскага
4. Экранные интерпретации русского классики на белорусском экране
5. Принцип серийности в искусстве XX в.
6. Мифологические сюжеты Древней Греции в кинематографе XX в.
7. Проблема жизни и смерти в творчестве В. Быкова и М. Савицкого
8. Образ «маленького человека» в искусстве XIX–XX вв.
9. Образ Кармен в искусстве XX в.: компаративный анализ
10. Развитие киномюзикла в киноискусстве XX века
11. Специфика работы художника в кино
12. Киномюзикл как синтетический жанр искусства
13. «Кино морального непокая»: сопоставление режиссерских подходов К. Занусси и К. Кеслевского
14. Творчество Федора Михайловича Достоевского в экранной культуре второй половины XX века
15. Экранная интерпретация скандинавской литературной классики: опыт шведской киношколы
16. Основные тенденции развития детского игрового кино Беларуси
17. Библейские сюжеты и образы в художественном пространстве фильма
18. Танец и его исполнитель в киноискусстве
19. Интернет и искусство: стратегия взаимодействия
20. Интертекстуальность в кино: принципы экранного воплощения

5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ
5.1 Учебно-методическая документация
Примерный тематический план
учебной дисциплины для студентов ФКиСКД

Разделы и темы	Количество аудиторных часов		
	Всего	Лекции	Семи нар.
Введение	2	2	-
Раздел I. Экранная культура стран Западной Европы, СССР и США (1918–1945)			
Тема 1. Экранная культура стран Западной Европы: общее и особенное	2	2	-
Тема 2. Экранная культура Германии	2	2	-
Тема 3. Экранная культура Франции	4	2	2
Тема 4. Экранная культура Италии	4	2	2
Тема 5. Экранная культура СССР	4	2	2
Тема 6. Экранная культура США	4	2	2
Всего за III семестр...	20	12	8
Раздел II. Экранная культура стран Западной Европы и США (1945–2000)			
Тема 7. Экранная культура Франции	6	4	2
Тема 8. Экранная культура Италии	8	4	4
Тема 9. Экранная культура Швеции	4	2	2
Тема 10. Экранная культура ФРГ	8	4	4
Тема 11. Экранная культура Великобритании	6	4	2
Тема 12. Экранная культура Испании	6	4	2
Тема 13. Экранная культура США	10	4	6
Всего за IV семестр...	48	26	22
Раздел III. Экранная культура стран Восточной Европы (1945–2000)			
Тема 14. Экранная культура СССР	8	4	4
Тема 15. Экранная культура Беларуси	8	4	4
Тема 16. Экранная культура Польши	8	4	4
Тема 17. Экранная культура Венгрии	6	4	2
Тема 18. Экранная культура Чехии	6	4	2
Тема 19. Экранная культура стран Балкан	6	4	2
Всего за V семестр...	42	24	18
Раздел IV. Экранная культура стран Юго-Восточной Азии (1945–2000)			
Тема 20. Экранная культура Японии	6	4	2
Тема 21. Экранная культура КНР	6	4	2
Тема 22. Экранная культура Гонконга	6	4	2
Всего за VI семестр...	18	12	6
Раздел V. Теория телевидения			
Тема 23. Телевидение в системе экранной культуры	6	4	2
Тема 24. Жанровая система телевидения	4	4	-
Тема 25. Телепередача	6	2	4
Тема 26. Телефильм	4	2	2

Раздел VI. Телевидение в общественно-политической и социокультурном контексте			
Тема 27. Технические предпосылки появления телевидения	2	2	-
Тема 28. Экспериментальное вещание 1930-1940-х гг.	4	2	2
Тема 29. Формирование телевидения как средства массовой информации (1950–1960-е гг.)	4	2	2
Тема 30. Советское телевидение 1970-х-1985.	4	2	2
Тема 31. Телевидение «перестройки и гласности» (1985–1991 гг.)	4	2	2
Тема 32. Современные проблемы телевидения	4	2	2
Всего за VII семестр...	48	26	22
Раздел VII. Телевидение и общество			
Тема 33. Телевидение как процесс коммуникации	4	2	2
Тема 34. Общественные функции телевидения	2	2	-
Тема 35. Телевидение за рубежом	10	6	4
Тема 36. Перспективные направления развития телевидения	4	2	2
Всего за VIII семестр...	20	12	8
Всего	196	112	84

Примерный тематический план
учебной дисциплины для студентов ФЗО

Разделы и темы	Количество аудиторных часов		
	Всего	Лекции	Семи нар.
Введение	2	2	-
Раздел I. Экранная культура стран Западной Европы, СССР и США (1918–1945)			
Тема 1. Экранная культура стран Западной Европы: общее и особенное	2	2	-
Тема 5. Экранная культура СССР	2	2	-
Тема 6. Экранная культура США	4	2	2
Всего за III семестр...	8	6	2
Раздел II. Экранная культура стран Западной Европы и США (1945–2000)			
Тема 7. Экранная культура Франции	2	2	-
Тема 9. Экранная культура Швеции	4	2	2
Тема 13. Экранная культура США	4	2	2
Всего за IV семестр...	10	6	4
Раздел III. Экранная культура стран Восточной Европы (1945–2000)			
Тема 14. Экранная культура СССР	4	2	2
Тема 15. Экранная культура Беларуси	2	2	-
Тема 16. Экранная культура Польши	4	2	2
Всего за V семестр...	10	6	4
Раздел IV. Экранная культура стран Юго-Восточной Азии (1945–2000)			
Тема 20. Экранная культура Японии	4	2	2
Тема 21. Экранная культура КНР	2	2	-
Тема 22. Экранная культура Гонконга	4	2	2
Всего за VI семестр...	10	6	4
Раздел V. Теория телевидения			
Тема 23. Телевидение в системе экранной культуры	2	2	-
Раздел VI. Телевидение в общественно-политическом и социокультурном контексте			
Тема 32. Современные проблемы телевидения	2	2	-
Всего за VII семестр...	6	4	2
Раздел VII. Телевидение и общество			
Тема 33. Телевидение как процесс коммуникации	4	2	2
Тема 34. Общественные функции телевидения	2	2	-
Тема 35. Телевидение за рубежом	8	6	2
Тема 36. Перспективные направления развития телевидения	4	2	2
Всего за VIII семестр...	18	12	6
Всего	62	40	22

5.2 Литература

Основная

1. Агафонова, Н.А. Искусство кино: этапы, стили, мастера: пос. для студентов вузов / Н.А. Агафонова. – Минск : Тесей, 2005. – 192 с.
2. Агафонова, Н.А. Экранное искусство : художественная и коммуникативная специфика / Н.А. Агафонова; Мин-во культуры Республики Беларусь, Белорусский государственный университет культуры и искусств. – Минск : БГУ культуры и искусств, 2009. – 273 с.
3. Берган, Р. Полная энциклопедия кино / Р. Берган. – М. : Астрель, 2008. – 512 с.
4. Вартанов, А.С. Актуальные проблемы телевизионного творчества: на ТВ подмостках: учеб. пособие / А.С. Вартанов. – М.: ЛДУ, Высшая школа, 2003. – 320 с.
5. Вильчек, В.М. Под знаком ТВ / В.М. Вильчек. – М.: Искусство, 1987. – 240 с.
6. Егоров, В. В. Телевидение: страницы истории / В. В. Егоров. – М. : Аспект-пресс, 2004. – 202 с.
7. Егоров, В. В. Терминологический словарь телевидения: основные понятия и комментарии / В. В. Егоров. – М. : Изд-во Ин-та повыш. квалиф. работн. телевидения и радиовещания ФСТР, 1995. – 70 с.
8. Ильин, И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа / И.П. Ильин. – М.: Интрада, 1998. – 225 с.
9. Плавник, А. А. История белорусского телевидения : учеб.-метод. пос. по курсу «История радио и телевидения Беларуси» : в 2-х ч. / А. А. Плавник, Л. Ф. Шилова, Н. Т. Фрольцова. – Минск : Мин. нар. образ. БССР, 1989. – 2 ч.
10. Режиссерская энциклопедия. Кино Европы / Отв. ред. Г.Н. Компаниченко, сост. М.М. Черненко. – М. : Материк, 2002. – 204 с.
11. Телевизионная журналистика: уч. / редкол.: Г.В. Кузнецов, В.Л. Цвик, А. Я. Юровский. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Изд. МГУ, 1998. – 288 с.
12. Юренев, Р.Н. Краткая история киноискусства / Р.Н. Юренев. – М. : Академия, 1997. – 288 с.

Дополнительная

1. Все белорусские фильмы: Каталог-справочник. Т.1. Игровое кино (1926 – 1970) / Авт.-сост. И. О. Авдеев, Л. Н. Зайцева. – Минск : Беларус. навука, 1996. – 239 с.
2. Все белорусские фильмы: Каталог-справочник. Т.2. Игровое кино (1917 – 1983) / Авт.-сост. И. О. Авдеев, Л. Н. Зайцева; науч. ред. А. В. Красинский. – Минск : Беларус. навука, 2000. – 299 с.
3. Гиллиам, Т. Интервью : Беседы с И. Кристи / Т. Гиллиам; пер. с англ. О. Серебряной [и др.]. – СПб. : Изд. Группа «Азбука-классика», 2010. – 512 с.
4. Гісторыя кінамастацтва Беларусі: у 4 т. – Мінск : Беларус. навука, 2001–

2004. – 4 т.
5. Громов, Е.С. Лев Владимирович Кулешов / Е.С. Громов. – М. : Искусство, 1984. – 321 с. – (Жизнь в искусстве).
 6. Дзаваттини, Ч. Дневники жизни и кино: статьи, интервью. / Ч. Дзаваттини; Пер. с ит.; вступ. ст. Г. Богемского. – М. : Искусство, 1982. – 302 с.
 7. Довженко, А.П. Избранные произведения / А.П. Довженко. – Львов: Камнеяр, 1980. – 302 с.
 8. Жанкола, Ж.-П. Кино Франции: Пятая республика (1958–1978 гг.) / Ж.-П. Жанкола; пер. с фр. – М. : Искусство, 1984. – 405 с.
 9. Жежеленко, М. Л. Мир Альфреда Хичкока / М. Л. Жежеленко, Б. А. Рогинский. – М. : Нов. лит. обзор., 2006. – 288 с.
 10. История зарубежного кино. 1945–2000: учеб. для вузов / сост. и отв. ред. В. А. Утилов. – М. : Прогресс-Традиция, 2005. – 560 с.
 11. Клюге, А. Хроника чувств / А. Клюге; [пер. с нем. С. Ромашко]. – М. : Нов. лит. обзор., 2004. – 392 с.
 12. Кракауэр, З. Психологическая история немецкого кино: от Калигари до Гитлера / З. Кракауэр. – М. : Искусство, 1977. – 321 с.
 13. Красинский, А.В. Юрий Тарич: творческая биография / А.В. Красинский; под ред. В.И. Нефедя; АН БССР, Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора. – Минск : Наука и техника, 1971. – 148 с.
 14. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В.В. Бычкова. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОСПЭН), 2003. – 607 с. – (Серия «Summaculturologiae»).
 15. Маньковская, Н.Б. Эстетика постмодернизма / Н.Б. Маньковская. – СПб.: Алетейя, 2000. – 347 с. – (серия «Gallicinium»).
 16. Нечай, О.Ф. Телевидение как художественная система / О.Ф. Нечай; ред. Р. Н. Ильин. – Минск: Наука и техника, 1981. – 256 с.
 17. Постмодернизм: энцикл. – Минск : Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. – 1040 с.
 18. Пудовкин, В.И. Собр. соч. : в 3 т. / В.И. Пудовкин; сост. и авт. примеч. Т. Запасник и А. Петрович; редкол. А. Грошев [и др.]. – М. : Искусство, 1974–1976. – 3 т.
 19. Рокотов, В. И. Голливуд : от «Унесенных ветром» до «Титаника» / В. И. Рокотов. – М. : ЭКСМО-Пресс, 2001. – 416 с.
 20. Садуль, Ж. История киноискусства: от его зарождения до наших дней / Ж. Садуль; под ред. Г.А. Авенариус. – 4-е изд. – М. : Иностран. литература, 1957. – 463 с.
 21. Теплиц, Е. История киноискусства: в 4 т. / Е. Теплиц. – М. : Прогресс, 1968–1973. – 4 т.
 22. 100 великих режиссеров / авт.-сост. И.А. Мусский. – М. : Вече, 2004. – 480 с. – (100 великих).
 23. 100 великих зарубежных фильмов / авт.-сост. И.А. Мусский. – М. : Вече, 2008. – 480 с. – (100 великих).

5.3 Критерии оценок результатов учебной деятельности

1–2 балла – неудовлетворительно; почти удовлетворительно – общее представление об экранной культуре, перечисление и различие ее видов и жанров по очевидным признакам с неточным определением их сущности.

3 балла – удовлетворительно – ориентация в наиболее общих вопросах из области экранной культуры, общее представление об отдельных видах и жанрах в творческой деятельности ведущих мастеров экранной культуры с попыткой приведения примеров.

4 балла – достаточно удовлетворительно – частичное использование и воспроизводство знаний в области экранной культуры, отдельных видов и жанров в творческой деятельности ведущих мастеров экранной культуры с использованием недостаточного числа примеров.

5 баллов – почти хорошо – неполное демонстрирование знаний в области экранной культуры, отдельных видов и жанров в творческой деятельности ведущих мастеров искусств с использованием недостаточного количества примеров.

6 баллов – хорошо – демонстрирование знаний по вопросам периодизации, специфики и выразительных средств жанров и видов экранных искусств, стилевых направлений в творческой деятельности ведущих мастеров экранных искусств, но в неполном объеме с использованием недостаточного числа примеров из области экранной культуры.

7 баллов – очень хорошо – недостаточно полное и глубокое демонстрирование по вопросам периодизации, специфики и выразительных средств, жанров экранных искусств, стилевых направлений в творческой деятельности ведущих мастеров экранных искусств.

8 баллов – почти отлично – демонстрирование полных и глубоких знаний с использованием достаточного количества примеров в области экранной культуры, отдельных ее видов и жанров, владение вопросами периодизации и характеристики творческой деятельности ведущих мастеров мирового искусства.

9 баллов – отлично – безупречное владение материалом в области экранной культуры, знание периодизации, основных эпох и стилей, направлений, произведений и шедевров мирового значения; специфики отдельных видов, жанров, выразительных средств экранных искусств в творческой деятельности ведущих мастеров.

10 баллов – чрезвычайно отлично – безупречное оперирование знаниями в области экранной культуры, знание периодизации, основных эпох и стилей, направлений, произведений и шедевров мирового значения; специфики отдельных видов, жанров, выразительных средств экранных искусств в творческой деятельности ведущих мастеров.