Міністерства освіти і науки України

Запорізький національний університет

**В. Г. Бондаренко**

«Українське та зарубіжне кіномистецтво: сучасні вимери «

Конспект лекцій

для здобувачів ступеня вищої освіти бакалавра

всіх спеціальностей

Затверджено

вченою радою ЗНУ

Протокол № від

Запоріжжя2022

УДК:

ББК:

**Бондаренко В. Г.** Українське та зарубіжне кіномистецтво: сучасні вимери  **:** конспект лекцій . Запоріжжя : ЗНУ, 2022. с.

У конспекті лекцій стисло подано програмний матеріал з дисципліни «Українське та зарубіжне кіномистецтво: сучасні вимери « . Викладено основні проблеми розвитку кіномистецтва України та зарубіжних країн з 1945 до початку ХХІ століття. Розглянуто загальні закономірності та особливості розвитку українського кіномистецтва. Зроблено акцент на місце українського кіномистецтва у світовій та європейській культурі. Для формування необхідних вмінь і навичок та перевірки знань студентів запропоновано питання для самоконтролю, зразки тестових завдань та орієнтовні питання для заліку. Тлумачення основних термінів і понять українського та зарубіжного кіномистецтва подано у термінологічному словнику.

Конспект лекцій призначений для здобувачів ступеня вищої освіти бакалавра.

Рецензент

Відповідальний за випуск *О. О. Стадніченко, завідувач кафедри українознавства, кандидат філологічних наук, доцент*

**ЗМІСТ**

**Вступ до курсу «Українське і зарубіжне кіномистецтво: сучасні вим іри».**

**Зарубіжне кіно у 1945 – 1959 рр.**

**Кіномистецтво України у перше післявоєнне десятиліття.**

**Розвиток кіномистецтва в зарубіжних країнах у 60-х рр. ХХ ст.**

**Нові тенденції в українському кіно у добу хрущовської «відлиги» (1956-1965 рр.)**

**Зарубіжне кіно у 1970-х рр.**

**Київська школа в українському кіномистецтві 1966-1985 рр.**

**Кіномистецтво зарубіжних країн у 80-х рр. ХХ ст.**

**Нові тенденції в українському кіно у добу національно-культурного відродження (1985 – 1991 рр.)**

**Зарубіжний кінематограф у 90-х рр. ХХ ст.**

**Кінематограф незалежної України у 1991 – 1999 рр.**

Термінологічний словник

Список використаної літератури

Додатки

Передмова

Курс «Українське та зарубіжне кіномистецтво: сучасні вимери «має познайомити студентів у найбільш концентрованому вигляді із досягненнями українського та світового кіно.

Дисципліна спрямована на збагачення і розширення гуманітарної підготовки студентів, формування творчої активності майбутніх фахівців.

Вона дає загальне уявлення про етапи розвитку українського та світового кіно. Забезпечує розуміння системних зв'язків з іншими видами мистецтва. Допомагає краще зрозуміти особливості кіномистецтва.

Значення курсу полягає передусім у тому, що він формує науковий світогляд студентів, загальноосвітній, фаховий і культурний рівень майбутнього спеціаліста.

Конспект лекцій побудований за лінійним принципом, коли наступний змістовийрозділ продовжує логічне викладення матеріалу дисципліни.

Вона викладається за синхронно-хронологічним принципом, тобто здобутки зарубіжного та українського кіно розглядаються одночаснона конкретному етапі розвитку.

Тенденції та закономірності світового кіно процесу вивчаються лише за їх впливом на розвиток українського кіно . Особлива увага приділяється подібним та відмінним рисам кіно процесу України та зарубіжних країн. Аналіз розвитку кіно здійснюється через призму діяльності видатних діячів кіно та їхніх досягнень. У даному курсі акцентується увага на

фільми світового та українського значення.

вивчення предмету «Українське і зарубіжне кіномистецтво: сучасні виміри» спирається на знання студентів, що були отримані ними в процесі раніше вивчених таких навчальних дисциплін як “Історія України”, “Українська мова за професійним спрямуванням”, так і дисциплін, які будуть викладатися одночасно або пізніше: “Політологія”, “Філософія”, “Релігієзнавство”, “Естетика”, “Психологія”, “Педагогіка”, “Правознавство”.

Структурно навчальна дисципліна складається з таких змістових розділів: Розділ 1. Розвиток українського і зарубіжного кіномистецтва (друга половина 40-х – 60-ті рр. ХХ ст.

### Розділ 2. Кіномистецтво України та зарубіжних країн у 1970-на початку ХХІ ст.

Метою викладання навчальної дисципліни «Українське і зарубіжне кіномистецтво: сучасні виміри» є формування у студентів знань про сутність та основні художні течії та напрями українського та кіномистецтва у ХХ – на початку ХХІ ст., видатні кіностудії України, місце українського кіно у світовій культурі та його роль у вихованні і розвитку суспільства.

Основними завданнями вивчення дисципліни «Українське та зарубіжне кіномистецтво: сучасні виміри» є:

* розкрити процес розвитку українського та зарубіжного кіно на тлі культурних процесів у ХІХ ст. – на початку ХХІ ст.;
* ознайомити студентів з основними художніми напрямами та течіями у кіномистецтві України та світу;
* виявити зв'язок між громадсько-політичними та культурними процесами у галузі кіно та їх вплив на формування художніх засобів і форм представлення;
* навчити студентів вільно оперувати основними концептами культурології у галузі кіномистецтва і широким фактологічним матеріалом;
* визначити значення кіномистецтва в життєдіяльності людини, у творчості й вдосконалені особистості, гуманізації суспільних відносин;
* формувати у студентів активну громадянську позицію та національну свідомість на основі отриманих знань;
* розвивати у студентів художньо-образне та логічне мислення, формувати творчі підходи та естетичні смаки.

Згідно з вимогами освітньої програми студенти повинні досягти таких результатів навчання (компетентностей):

знати:

* основні жанри кіномистецтва та особливості художніх засобів характерних для цього виду мистецтва;
* основні течії та стилі українського кіно;
* досягнення видатних діячів українського та зарубіжного кіно ХХ – ХХІ ст. та основні шедеври створені ними.

вміти:

* аналізувати вплив культури різних народів на розвиток;
* розглядати проблеми розвитку культури українського кіномистецтва;
* встановлювати причинно-наслідкові зв’язки між суспільно-політичними та культурними процесами і явищами;
* розрізняти напрямки, течії, школи, художні стилі в кіномистецтві;
* оперувати культурологічними термінами та поняттями на високому інтелектуальному рівні;
* конспектувати зміст лекцій, вибирати оптимальні шляхи підготовки та виконання завдань самостійної роботи;
* робити висновки й узагальнення на основі опрацювання літератури, вміти користуватися періодичними виданнями, знаходити необхідні матеріали відповідно до проблеми, що вивчається;
* готувати повідомлення (доповіді), реферати, презентації, складати тести, кросворди, тези виступів тощо;
* збагачувати власну духовну культуру шляхом самоосвіти;
* використовувати духовно-культурний досвід минулого для визначення шляхів і напрямків культурно-національного відродження в Україні;
* застосовувати отримані знання в освітньо-педагогічній і науково-дослідницькій роботі.

Згідно з вимогами освітньо-професійної програми студенти повинні досягти таких результатів навчання (компетентностей):

Базові компетентності:

* здобувати знання використовуючи різні джерела інформації (наукові монографії, статті, підручники, енциклопедії та науково-довідкові видання;
* аналізувати різноманітні концепти та теорії з культурології та критично ставитися до них;
* організовувати процес здобуття знань та застосовувати теоретико-методологічні знання з культури на практиці в майбутній фаховій діяльності;
* підготовлювати разом з іншими студентами різноманітні проекти у галузі науки, освіти, культури;
* дотримувати загальнокультурні норми поведінки, проявляти творчу ініціативу щодо розвитку культури соціуму;
* орієнтуватися у впливі сучасного громадсько-політичного життя на культурні процеси в Україні та світі;
* захищати власні права на доступ до культурних цінностей та виконувати обов’язки щодо охорони пам’яток історії та культури;
* використовувати новітні інформаційні технології у галузі культури з метою одержання необхідної інформації про художні твори, досягнення освіти і науки;
* На вивчення навчальної дисципліни відводиться 90 годин 3 кредити ЄКТС.
* Засобами діагностики успішності навчання з курсує тестування, контрольні роботи, тематичні тестування.
* Формою підсумкового контролю успішності навчання студентів з дисципліниє Залік.

Тема 1. Вступ до курсу «Українське і зарубіжне кіномистецтво: сучасні виміри».

ПЛАН

1. Передумови виникнення кіно і основні етапи розвитку
2. Двоїста природа кіно
3. Використання досвіду і творчої бази давніх мистецтв
4. Специфіка: фіксація реальності в рухомих зображеннях

1.Перед умови виникнення кіно і основні етапи розвитку

Предметом вивчення курсу є: кіно як мистецтво, творчість кіномит- ців, художні фільми й напрямки. Художні не в значенні ігрові (художніми можуть бути й документальні, й науково-просвітницькі), а такі, в яких ідеї перетворюються у художні образи. Це переважно фільми, які вже стали класикою. Їх невелика кількість, порівняно з обсягом усієї кінопродукції, випущеної за 126 років існування кіно. Однак для трьох місяців навчання це значний обсяг, адже йдеться про кіномистецтво 10 країн з найбільш розвинутим кіновиробництвом і зі значними мистецькими досягненнями, що здобули визнання у світі. Ми зупинимось на вивченні кіно таких країн, як Франція, Німеччина, США, Великобританія, Італія, Японія, Польща СРСР та Україна. Кожна з них дала світові видатних кіномитців, чия творчість істотно вплинула на формування і розвиток кіномистецтва як такого

Завдання курсу — не тільки познайомити студентів з класикою світового кіно та найвизначнішими його постатями, а й викликати інтерес до кіно як мистецтва, допомогти опанувати оціночними критеріями і дати поштовх для самостійних досліджень і відкриття етичних та естетичних істин.

Мистецькі форми, які домінували у ХХ столітті, народились у ХІХ столітті завдяки розвитку машин, появі рухомого зображення, оптичній ілюзії і публічній демонстрації (entertainment). Кіно — це зображення. Але, на відміну від живопису і фотографії, воно рухоме. Спроби змусити зображення рухатися робилися віддавна. У цьому сенсі попередниками кіно були: «камера-обскура», «чарівний ліхтар» (латерна магіка XVII століття), «наукові» іграшки (фоліоскоп) тощо.

Кіно народилось в атмосфері філософського, технічного, художнього і наукового піднесення кінця ХІХ — початку ХХ століття: поява теорії відносності і квантової фізики, засобів масової комунікації, залізничного та авіаційного транспорту (1857 року вперше здійснено політ на планері, а 1890 року французький інженер К. Адер злетів на винайденому ним літаку з паровим двигуном), грамофонних записів, радіо, телефону. Всі ці відкриття зумовили якісний стрибок у розвитку людської цивілізації, під дією якого свідомість динамізувалася й існуючі мистецтва уже не могли повністю задовольнити людину, навіть за наявності художньої практики модернізму, яка розкріпачувала мистецьку думку і підривала усталені форми.

Отже, кіно і стало тим мистецтвом, яке виразило свідомість людини ХХ століття — часу прискорених життєвих ритмів і колосального науково-технічного поступу. Народжене наприкінці ХІХ століття, а точніше — 28 грудня 1895 року, воно стоїть в одному ряду з великими відкриттями століття. Насамперед винаходу фотографії: Луї Жак Манде Дагер 1839 року зафіксував на світлочутливій плівці зображення у камері-обскурі — це і стало датою її винаходу. До речі, дослідники вважають, що саме реалістична фотографія сприяла розвитку абстракціонізму. Фотографія осучаснила наш зір, спонукала художників відмовитись від образотворчих шаблонів.

Перелік науково-технічних відкриттів можна продовжувати і хоча не кожне з них має безпосередній стосунок до кінематографа, всі вони підтверджують, що поява кіно стала можливою завдяки розвитку таких наук, як фізика, хімія, механіка.

Фільм неможливо створити і показати без кінотехніки, насамперед кінокамери та кінопроекційного апарату. Техніка є інструментом кінематографістів від стадії знімання до демонстрування фільму, а невпинне технічне вдосконалення відчутно впливає на естетику кінематографа. Це і є специфікою кіно, якщо розглядати його в контексті інших мистецтв, де інструментарій є стабільним.

Основні етапи розвитку кіно: дозвукове (німе) і звукове.

Разом з тим історія кіно поділяється на окремі періоди, пов'язані з виникненням різних мистецьких течій і напрямків, зумовлених як особливістю суспільних ситуацій, так і спонуками творчого порядку:

1895—1911 — винахід, становлення, перевірка можливостей;

1911 — 1920 — відкриття, які роблять кіно мистецтвом (Девід Уорк Гріффіт, Чарлі Чаплін, історичне кіно в Італії, Абель Ганс);

1920—1928 — формування перших шкіл кіно: шведської (психологічна), французької (авангард), німецької (експресіонізм), російської (монтажне кіно);

1928—1932 — Посилення реалістичних тенденцій, урбаністичні мотиви (Дзига Вертов, Вальтер Рутман), епічні твори (Олександр Довженко), документалізм (Роберт Флаерті, англійська школа). Виникнення і становлення звукового кіно (американські мюзикли);

1932—1941 — поетичний реалізм у Франції і фатальна приреченість героїв, реалізм у кіно США, новаторство Орсона Веллса;

1941 — 1955 — реалістичні фільми у Великобританії, неореалізм в Італії, поява авторського кіно (Акіра Куросава, Інґмар Берґман, Феде- ріко Фелліні, Лукіно Вісконті);

1956—1968 — теоретичне обґрунтування авторського кіно і «нова хвиля» (Франція), осмислення уроків війни і польська школа (Анджей Вайда), проблема самотності у фільмах Мікеланджело Антоніоні (Італія), молоде німецьке кіно і боротьба з рутиною, Акіра Куросава й етичні проблеми у фільмах про сучасність та історію, Інґмар Берґман і філософські метафори, гротеск і самовираження життя у Федеріко Фелліні, взаємозв'язок індивіда і соціуму у фільмах Лукіно Вісконті, «чеське диво», історія Росії очима Андрія Тарковського, новизна і своєрідність українського поетичного кіно;

1970-і — історичні колоси (США, Великобританія — Девід Лін, Річард Аттенборо), звертання до історії союзних республік СРСР («Захар Беркут» Леоніда Осики);

1980—1990-і — умовність і національні традиції у фільмах Еміра Кустуриці, постмодернізм (Пітер Грінуей, Педро Альмодовар), акцен- тація естетики зображення (Такесі Кітано, Вонг Кар-Вай, Медем), проблема реалізму (Ларс фон Трієр і «Догма»), азіатський «вибух» (Південна Корея, Гонг-Конг, Китай).

Перші сто років змінювалися естетичні орієнтири кіно, розвивалась мова, розширювався діапазон можливостей. Наприкінці ХХ — на початку ХХІ століть кінематограф переживає переломний момент. Нові технології (відео, комп'ютер, цифрові технології) докорінно змінюють його. Щоб проілюструвати зміни, яких він зазнав за останні 20 років, нагадаємо: з початком знімання відеокамерою, кіно охопила естетика аматорського кіно, режисери нерідко почали підкреслювати особливості зйомки ручною камерою, перетворюючи негативні ефекти такого знімання (дрижання камери) у спецефект, навіть підводячи під це теоретичну базу (постулати «Догми», від яких її автори досить швидко відмовились). Вплив на естетику кіно телевізійного феномену.

Кіно має багатоаспектні функції (поділ умовний):

зберігаюча (документальне кіно, ігрове, яке закарбовує час);

самопізнання (проникнення у психологію людини, прояви людського життя);

розважальна (пригодницьке — вестерн, детектив, мелодрама, комедія, мюзикл);

самореалізація і самовираження митця (авторське кіно);

комунікативна.

Твори мистецтва, як відомо, крім місії естетичної, виконують місію увіковічнення того, що відбувалось. На думку Миколи Бердяєва, «в культурі точиться велика боротьба вічності з часом, велике проти- стояння руйнівній владі часу. Культура бореться зі смертю, хоча безсила перемогти реально. Їй дороге увіковічнення, міцність культурних творінь і пам'яток».

Кіно — мистецтво, яке, фіксуючи, також зберігає, зупиняє час.

На кінематографі базуються всі сучасні візуальні мистецтва — те- лебаченя, відео, , які водночас є і носіями фільму, визначаючи характер його сприйняття. Телебачення, відео, DVD дозволяють не йти до кінотеатру — фільм можна дивитися вдома. Щоправда, не піддаються переведенню на відео у повному форматі широкоформатні фільми (70 мм). Але пропонуючи певні зручності у перегляді фільму, ТБ, відео, DVD значною мірою знецінюють мистецтво кіно як з технічного погляду (якість), так і з погляду самої психології сприймання.

Всі сходяться на тому, що кіно — це універсальний засіб комунікації, що ґрунтується на загальних за своїм характером зорових образах. У зв'язку з цим неодноразово виникало питання способів комунікативного зв'язку, тобто мови кіно. П.П. Пазоліні, розглядаючи кіно з точки зору комунікативної функції, заявляв: «Оскільки люди спілкуються між собою за допомогою слів, а не образів, специфічно образна мова була б штучною, чистою абстракцією».

Але є мова мистецтва,— не штучна, а саме образна, яку людство набуло впродовж свого існування, і за допомогою цієї мови — в музиці, в образотворчому мистецтві, танці, архітектурі, народному мистецтві — людство комунікує легше, ніж мовою розмовною, позаяк тут на перешкоді не стоять мовні бар'єри.

2. Двоїста природа кіно

Важливо підкреслити, що як об'єкт дослідження кіно цікаве не тільки творами та персоналіями, його варто осмислювати під різним кутом зору: як феномен мистецький, психологічний, соціальний, комунікативний. Його можна розглядати і як явище, довкола якого обертаються інтереси вчених, винахідників-техніків, ділків, бізнесменів, митців. Інтерпретатори по черзі або одночасно змагаються за кіно, з одного боку обожнюючи його як мистецтво з необмеженими можливостями, з другого — зневажаючи за те, що воно повинне задовольняти невибагливі запити.

Взагалі, кіно — з якої точки зору ми його не розглядали б — явище двоїсте. Його двоїста природа витікає з тієї обставини, що це творчість і виробництво одночасно. Виробництво, тому що фільм не може бути створеним без кінотехніки, кіноплівки, кіноосвітлювальної, звукозаписувальної та монтажної апаратури, без обладнання для друку копій — і це далеко не повний перелік того, що необхідне. Отже, кінога- лузь — це індустрія, яка вимагає великих затрат (додаймо сюди оплату праці творцям). Вкладання у кіновиробництво коштів передбачає їх повернення, а ще краще — прибутки, тобто кіногалузь працює і розвивається завдяки продажу готового товару. Тому фільм є водночас твором мистецтва і товаром, що фігурує на ринку й інтерес до якого стимулюється рекламою.

Відтак історично склався умовний (але водночас суттєвий) поділ фільмів на дві категорії: перша — твори мистецтва, метою яких є насамперед інтелектуальне, духовне й естетичне збагачення глядача, друга — комерційні, що мають розважати глядача й окупитися, а ще краще принести прибуток. Цей поділ умовний: історія кіно знає фільми високого художнього рівня, звернені до всіх категорій публіки (чи не найвідоміший приклад — український фільм «Тіні забутих предків» — за два роки він здобув 9 золотих медалей і 16 дипломів і був визнаний одним з кращих творів світового кіно, й водночас Радянський Союз продав його багатьом країнам). Останні десятиріччя постмодернізм відчутно зруйнував цей поділ, змішавши кіно масове й інтелектуальне, комерцію й елітарність (прикладом може бути фільм К. Тарантіно «Кримінальне чтиво», адресований глядачам усіх типів: масовий — насолоджуватиметься перипетіями сюжету, елітарний смакуватиме інтертексти і гіпертексти). Предметом нашого курсу, повторюю, є фільми, належність до мистецтва яких вивірена часом.

Кінематограф існує в різних країнах, та хоч він і розділений кордонами, хоч і має виразні національні особливості, його можна назвати єдиним мистецьким організмом, оскільки інструментарій кінематографістів (матеріально-технічна база) однаковий: яскравий приклад 2000-х років — знімальні крани, винайдені українцем Анатолієм Кокушем і його фірмою «Фільмотехнік», використовуються на зйомках фільмів у США та в Європі. Кінематографісти різних країн об'єднані спільними проблемами та пошуками, теми і творчі ідеї виникають одночасно й результати пошуків часто бувають синхронні й незалежні одні від однихФільми демонструються не лише для масового глядача — в прокатній мережі, по телебаченнюВони активно циркулюють у професійних колах завдяки розгалуженій та інтенсивно діючій мережі кінофестивалів, при яких, як правило, працюють кіноринки.

Уже йшлося про те, що кіно поєднує два, на перший погляд, взаємо- виключні начала: воно створюється і реалізовується як твір мистецтва і як продукт індустрії. Відокремити одне від другого неможливо: творчі зусилля нічого не дадуть без відповідної інфраструктури. Її складають такі виробничі підрозділи, як кіностудія з павільйонами та цехами, де виготовляють костюми та реквізит, тобто справжні й бутафорські речі, необхідні для створення образного середовища у фільмі (предмети побуту, начиння, доповнення до костюмів, зброя, їжа, напої, квіти тощо), фабрика з виробництва плівки, фабрика кінотехніки, кінокопіювальна фабрика, а також супутні, але надзвичайно важливі її елементи: навчальні заклади, де готують фахівців, архів, рекламно-видавничі структури. Зрозуміло, що виробництво фільму потребує значно більших фінансових затрат, аніж будь-яке інше мистецтво. Ця обставина відчутно впливає на характер і художню якість фільмів: адже характер та художня якість залежать від смаку і запитів грошедавців. З другого боку, найдосконаліша виробнича база без творчих зусиль так само нічого не значить.

Виробничий характер творення фільмів суттєво впливає на кіно. Низький художній рівень фільмів часто зумовлений низьким рівнем інфраструктури. З другого боку, високий розвиток останньої також не гарантує належного художнього рівня. Навіть може статися навпаки — високий рівень виробничої бази приводить до диктату технологій, комерційної доцільності виробництва. В такому разі тільки сильна особистість може протистояти цьому диктату.

Творення фільму є технологічно складним процесом. Намагання удосконалити і зробити цей процес зручнішим у користуванні, хоч як це парадоксально, призводить до уніфікації творчості, до конвейєри- зації, що утруднює, а то й робить неможливим вираження авторської індивідуальності.

Роботу в кіно не можна зводити до конвейєрного виробництва, навіть якщо обмежитися тільки виробничим аспектом. Процеси створення фільму є надзвичайно складні й кожного разу вимагають індивідуального підходу, вигадки. Від режисера воно вимагає підпорядкувати своїй волі громіздкий процес: підготовка — знімання — монтаж — озвучення — тонування. «Я працював в кіно більше сорока років. Це дуже важка професія. Вісімдесят — сто днів, без перерви ти перебуваєш в напруженні — повинен кожного дня зняти те, що потім перетвориться у три хвилини фільму, і щоб це було на найвищому рівні. Ніяких хвороб, жодних особистих проблем. Стаєш частиною фільму, і фільм стає частиною тебе, найважливішою справою твого життя. Це найжорстокіша професія, яку тільки можна собі уявити»,— так писав про роботу в кіно один з найвідоміших режисерів Інґмар Берґман.

3. Використання досвіду і творчої бази давніх мистецтв

Якщо ж зіставляти кіно і театр, то це два психологічні різновиди видовища. Театр будується на тому, що глядач і актор усвідомлюють присутність одне одного, роблячи це в інтересах гри. Театр впливає на нас, викликаючи ігрову співучасть в дії. Навпаки, в кіно ми перебуваємо на самотині і спостерігаємо за видовищем, яке нас ігнорує.

Кіно спирається на інші види мистецтва — літературу, театр, живопис, музику, акумулюючи в собі їхні можливості. Але воно якісно інше, бо має власні, притаманні лише йому засоби: наявність планів, можливість застосування ракурсів, можливість змінювати характер знімання (прискорене, уповільнене, стоп-кадр), застосування гри світла і тіні, особливо в чорно-білому зображенні, монтаж (звичайний, асоціативний, паралельний тощо), темпоритм. Усі ці художні й водночас технічні засоби засвоювались і осмислювались не відразу: потрібно було кілька десятиліть, щоб кіно остаточно ствердитись як окреме мистецтво. А головним, що вирізняє кіно серед інших мистецтв,— це масштаби поширення завдяки кіномережі кінотеатрів, завдяки демонструванню по телебаченню, розповсюдженню за допомогою носіїв (на відео, DVD та в інтернеті).

Разом з тим кінематограф продовжує перебувати в колі давніх муз, живитися їхніми багатовіковими надбаннями. Якщо говорити про літературу, то вона для кіно є джерелом ідей, сюжетів, інтелектуальної, духовної, психологічної наповненості. Як відомо, в основі фільму має бути сценарій, на основі якого і вибудовується виробничий план знімань, тобто режисерський сценарій, і відповідно на цій підставі складається кошторис фільму. Існує два види сценаріїв: оригінальні, тобто, ті, що безпосередньо придумані для екрану, і ті, що є інтерпретацією (адаптацією) п'єс чи прозових творів. Література впливає на кінематограф і на рівні форми, наприклад, як вважають дослідники, такий кіношедевр, як «Громадянин Кейн» Орсона Веллса не з'явився би без творів Дос Пассоса.

У взаєминах між літераторами (сценаристами) та постановниками фільмів існує суперечність, закладена в самій відмінності природи цих мистецтв. «Основна відмінність між кіно і літературою,— писав А. Тарковський,— витікає з принципової різниці між словом і екранним зображенням. І основна відмінність в тому, що література описує світ за допомогою мови, а кіно мови немає. Воно безпосередньо демонструє нам саме себе».

З цим твердженням перегукується думка Федеріко Фелліні про те, що кіно не потребує літератури, а потребує тільки кінематографічних авторів, тобто людей, які себе художньо виражають за допомогою ритмів, акцентів, притаманних тільки кіно. Кіно — самостійне мистецтво, але не потребує «перенесень», які в кращому разі будуть лише ілюстративними. ...Літературна інтерпретація фактів немає нічого спільного з кінематографічною інтерпретацією тих самих фактів. Це два зовсім різні способи художнього виразу. Таке твердження доречне, якщо йдеться про авторів у кіно. Що це означає — трохи згодом.

Мистецтво кіно не обмежується тільки літературною основою — воно залучає широкий ареал мистецтва, культури, побуту. Оператори і художники кіно озброюються знаннями тонкощів образотворчого мистецтва, знаннями з композиції, колориту та інших його секретів. Цього вимагає культура зображення в кіно. Звичайно, законів образотворчого мистецтва не можна механічно переносити в кіно — вкотре слід нагадати про те, що в кіно зображення є рухомим. А це формує інший характер творчого мислення, яке враховує всі моменти, щоб надати творові необхідного настрою, дихання, ритму, стилістичної завершеності. Кращі твори кіномистецтва змушували говорити про таку річ як драматургія кольору.

На жаль, аналізуючи фільми, їх рідко розглядають як продукт культури, пов'язаний тисячами ниток з іншими її частинами.

Варто зазначити, що естетика кіно в свою чергу також впливає на інші мистецтва. Скажімо, нові форми сприйняття, породжені екраном, допомогли романістам обновити свої технічні прийоми. Те саме можна сказати і про театр. Кінематограф сприяв оновленню концепції театральної мізансцени. А також колосальному прогресу театральної культури в широкої публіки. Переробка драматургічного матеріалу для екрану не тільки примножує кількість його можливих глядачів, а й підготовляє публіку для розуміння театру, для насолоди ним.

Виникають нові види і форми мистецтва, на перетині малярства і кіно — відеоарт. Кінематограф, будучи продуктом технічної цивілізації, значно менше зазнав впливу бачення світу, збагаченого взаєминами людини і технічної цивілізації, аніж, наприклад, американський роман.

Кіно є не тільки мистецтвом, а й засобом інформування і формування уявлень глядачів. Як вважає французький теоретикЖильбер Коан-Сеа, кіно виникло не у відповідь на потреби сучасної людини, а як результат іманентного розвитку комунікативної техніки (спочатку друковане слово, потім телефон і радіо і нарешті техніка зорової інформації — кіно і телебачення). Поява кіно, на його думку, це своєрідна революція в розвитку засобів комунікації, яка, змітаючи на своєму шляху всі соціальні бар'єри, загрожує культурі знищенням, являючи собою в плані колективному хаос соціальних і культурних рівнів, в плані індивідуальному — фактор психологічних зрушень, сила впливу яких ще мало вивчена, але незаперечна. Знову-таки, ця досить переконлива теорія слушна, коли йдеться про фільм як товар, який необхідно продати, або якщо ігнорувати диференційований підхід до кінематографа та ігнорувати його здобутки як мистецтва.

Розвиток ЗМІ стимулює технічна і соціокультурна ситуація. Те, що ЗМІ й кінематограф перебувають в тісному зв'язку, ілюструє ситуація в Україні у 1990-х — 2000-х роках, коли в країні занедбали кіновиробництво, в силу чого рівень зорової інформації, а відтак і ЗМІ, в тому числі електронних, є дуже низький. Кіно за умови його повноцінного функціонування могло б відіграти важливу роль для підтримання культури слова, спілкування і зображення. Самі кінематографісти широко використовують гаму сучасних технічних засобів.

У 1980-х роках дедалі чіткіше почало формуватися своєрідне кінематографічне явище — кіно почало живитися самим собою, своїми надбаннями. Режисери дедалі активніше апелюють до знайомих сюжетів — так виник рімейк. Вони почали точно відтворювати на екрані той чи інший період ХХ століття, спираючись не тільки на іконографічний матеріал, документальні джерела, а й на ігрові фільми відповідних років з характерною модою в одязі, інтер'єрах тощо — так виник стиль ретро. Режисери активніше апелюють також і до популярних артефактів — мистецтва образотворчого, музики, танців та пісень, аби повніше, об'ємніше передати атмосферу часу. Включаючи власну інтуїцію, режисери точно відтворюють манеру поведінки, характер спілкування і т.п.,тобто всі аспекти буття.

Фільми попередників були важливим джерелом нового фільму, який немов виростав із ґрунту, вже обробленого іншими. Окремі режисери навіть стверджували, що в кіно вже більше нема чого сказати нового, можна тільки повторювати вже сказане попередниками, хоча режисери справді талановиті не потрапляли в залежність від створеного іншими, вони творчо використовували вже існуючий ґрунт, аби досягти більшої повноти впливу на емоції глядача. Водночас звернемо увагу на підготовленість глядача, чий життєвий особистий досвід включав і досвід екранний, глядача, який, завдяки баченим раніше фільмам й відтак розширеному сприйнятті світу, подій минулого, міг легко потрапити у відповідну епоху, переглядаючи новий фільм, їй присвячений. Режисери почали охоче апелювати до такого глядацького досвіду.

Останні десятиріччя кіно втратило домінуюче становище і стало локалізованим серед мистецтв, засобів розваги і способів комунікації.

4.Специфіка: фіксація реальності в рухомих зображеннях

До кінематографа жоден з видів мистецтва не виникав в результаті технологічного винаходу. Але на самому початку існування кіно ніхто і не вважав мистецтвом — його сприймали не інакше, як трюк. Перші кінематографісти багато запозичували у видовищ, чию публіку вони збиралися переманити, а саме: в цирку, ярмаркових балаганів, які дали кінематографу, зокрема першим комічним фільмам, і специфічну техніку, і виконавців. І тільки поступово, десь років через 15 — 20, воно набуло статусу мистецтва.

Специфіка кіно — у фіксації рухомого зображення. Кіно є мистецтвом часовим і просторовим. Але так само просторовим є й театральне мистецтво. Актори рухаються, впродовж вистави розгортаються певні події. У чому ж відмінність кіно?

У тому, що кінематограф має можливість фіксувати реальність — чи безпосередню, чи зімітовану (зіграну перед камерою). Ілюзія реальності в кіно абсолютна, звідси — одна з його первинних назв — «ілюзіон». З появою звуку — кінець 1920-х — ілюзія реальності стала ще повнішою, але на той час візуальне виховання глядача досягло тієї міри, коли фільм сприймався як художній вимисел, художня умовність і таким чином кіно зайняло своє місце серед інших мистецтв. Реальність, яку ми бачимо на екрані, суб'єктивно змінена.

Про цю властивість змінювати реальність, навіть коли йдеться про кіно документальне, багато написано. Річ у тім, що кіно може свідомо йти на зміни заради тої чи іншої мети — ідеологічної, комерційної чи ще якоїсь. «Специфіка кіно» проявляється в тому, що кінематограф — за своєю природою, за властивими йому образними структурами — надзвичайно схильний до міфологізації, до розробки і втілення міфологічних змістовно-образних моделей. Міф загалом сприймається як вигадка, але він по-своєму кристалізує реальну дійсність. Скажімо, давні міфи сприймаються як казки, але все одно в них закладено багато інформації, важливої для розуміння життя народів, які ці міфи творили. Кінематограф, особливо той, що перебуває в залежності від всесильного замовника, продукує міфи, потрібні цьому замовнику. Зокрема, в часи СРСР кінематограф співвідносився з дійсністю тільки через сукупність державно-політичних ідеологем. Звичайно, за незначними винятками, як фільм О. Довженка «Земля», поставлений 1930 року, який Євген Марголіт назвав «найзагадковішим із творінь». «Одна із головних загадок картини — як фільм, що відстоював справу, яка обернулася катастрофою в історії народів СРСР, став одним з шедеврів мистецтва ХХ століття. (...) Світ «Землі» — не просто те, що оточує людину в повсякденності її. А те, що напряму пов'язане з її долею, дає їй життя. Тому все тут має крім побутового призначення ще й магічне, священне».

Отже, кіно своєю природою покликане фіксувати реальність. Але якою бути і як виглядати на екрані цій реальності — вирішувати авторові. Є погляд на природу кіно протилежний — і тоді кажуть: воно не відображає реальності, а створює свою. Аргументується це тим, що кіно є украй парадоксальним і суперечливим видом мистецтва з огляду на глобальну проблему — розмежування тексту і реальності (іншими словами: з огляду відношення мистецтва до дійсності). Справді, як жодне інше мистецтво, кіно може задокументувати реальність, але цей документ може бути фальсифікацією, яка виглядає як вірогідний документ. Звідси — така прискіпливість у ставленні до документів на екрані, прагнення архівістів до максимального упорядкування історичної кінохроніки.

Неповторний характер мистецтва формується сукупністю засобів, прийомів, можливостей, які є його власним і абсолютним набутком. Як від живопису ми вимагаємо, щоб він був насамперед живописним, так само від кіно ми вимагаємо, щоб було воно кінематографічним. Кіно має свої мистецькі засоби, які освоювались з його розвитком. До них належать: монтаж, вибір точки знімання (ракурс, кінематографічний план — великий, середній, загальний), характер освітлення тощо. Монтаж — це передача змісту, який не є в самих кадрах, а виникає лише в їх зіставленнях. Зміст не в самому кадрі,— він виникає як результат монтажної проекціїІ .

Спрощена дефініція: монтаж — це з'єднання в необхідному ритмі окремих шматків-епізодів стрічки. Як пояснює кінословник, цей термін має кілька значень: 1) система специфічних виражальних засобів екрану, які створюють кінематографічну образність, 2) принцип і закономірності побудови художнього образу (загальний монтажний принцип у мистецтві), 3) технологічний і творчий процес з'єднання окремо взятих кадрів в єдине ідейно-художнє ціле — фільм. До речі, монтаж як характерну рису часу з філософської точки зору визначив мовознавець і літературознавець Юрій Шевельов: «Куски дійсності розрізаються і потім складаються, але вже не в їх первісній послідовності, а в їх внутрішній зумовленості, зв'язку й співвідносності. В кінематографії і в інженерії взагалі це називається монтаж. І хіба не в монтажі суть людського втручання в світ, суть людського діяння в світі взагалі? Порушити інерцію природних явищ, від рядоположен- ня явищ перейти до організації їх,— насвітлюючи наперед плян цього своїм творчим духом, своїм людським передбаченням — така суть діяльності людини в світі. (...) Суть не в тому, що ми матерію зануримо в дух, а в тому, що визволяємося від тягаря матерії, й духу, від дуалізму світосприймання. Світ стає єдиним. Монтажність виступає не як механічний засіб, а як засіб відтворити єдність світу». Однак вже на початку 1950-х дослідники кіно писали про волюнтаризм монтажу, що змушує глядача «йти за гідом-режисером, який здійснює вибір за нього і зводить до мінімуму його особисту активність».

Ракурс — визначення точки знімання — дозволяє ніби суміщати точку зйомки оператора з точкою зору глядача, виражати авторську ідею, підкреслювати динаміку дії. Останнє допомагають досягти знімання з операторських кранів, з вертольотів тощо. Оскільки суть (природа, специфіка) кіно, яка відрізняє його від інших мистецтв,— це рухоме зображення, то велика роль належить ритмові, з цим пов'язана ще й така дефініція: кіно — це оркестровка образів і ритмів. Ритм відігравав особливо важливе значення в період німого кіно.

Існує кілька видів кіно:

ігрове (з акторами, які розігрують певну історію, декораціями, спеціально написаною або підібраною музикою) — це основний вид,

кінохроніка й документальне кіно (портрети людей, фіксація реальних подій з різною мірою авторської інтерпретації),

науково-просвітницьке, наукове, навчальне,

анімаційне (найпоширеніші різновиди — мальоване і лялькове).

Кожен із цих видів має свою специфіку, свою місію, свої здобутки і свою історію.

За довжиною фільму склався поділ на короткометражні (менше 35 хв.), середньометражні (до 1 год.), повнометражні (від 1 до 2 год.) та багатосерійні.

Жанри в кіно значною мірою пов'язані з жанрами літературними (детектив, трагедія, мелодрама, комедія, трагікомедія, фарс, фантастика, історичний). Але є суто кінематографічні — вестерн, фільм жахів (показує явища аномальні, надприродні, чудовиська, щоб викликати у глядача страх), триллер (аналогічний, але з додатком містичності), фільм катастроф (виник у США в 1970-ті роки — масштабне й технічно винахідливе зображення катастроф).

Кіно — найдемократичніше, наймасовіше з мистецтв. Потреба бути доступним значною мірою визначила його форму (особливо у США). Однак в кіномистецтві кращі зразки фільмів протистоять елементарності у різний спосіб, в тому числі органічним поєднанням різних жанрів, іноді відмовою від жанру, візуальною вишуканістю, інтелектуальною наповненістю.

Своєрідність мистецтва в тому, що воно — результат творчої вигадки, фантазії, але для втілення цих важко вловимих речей у кіно, потрібно точне вивірене, дуже конкретне вирішення (саме цим пояснюється потреба ретельно готуватись до знімань).

Авторство в кіно, як і багато інших моментів, про які йшлося, також не піддається однозначному визначенню, більше того, досить часто є проблематичним. Насамперед тому, що творчість у кіно колективна. До творення фільму причетні люди різних професій — сценарист, режисер з асистентами, оператор з помічниками, актори, художник, художник по костюмах, композитор, звукорежисер, звукооператор, монтажер, редактор, адміністратор, продюсер, майстри реквізиту та багато інших. Тому в законодавстві фіксується, що авторське право на фільм мають представники як мінімум п'яти професій — сценарист, режисер, оператор, художник, композитор.

І в той же час існує переконання, що без однієї людини, уява якої народжує майбутні образи (зображення), фільму б не склалося. Це, звичайно ж, режисер, який і сценарій обирає, або ж сам його пише, і збирає знімальну групу, і монтаж контролює. Тобто одна людина бере на себе відповідальність за весь процес. Зокрема Андрій Тарковський був твердо переконаний, що кіно «є і буде мистецтвом авторським, як і будь-яке інше. Режисерові безкінечно багато можуть дати його товариші по роботі, і все ж тільки його думка надає фільмові викінчену єдність. Тільки те, що переломлюється через його авторське, суб'єктивне бачення, виявляється художнім матеріалом і утворює той своєрідний і складний світ, який є відображенням реальної картини дійсного».

Такі імена, як Гріффіт, Чаплін, Ейзенштейн, Довженко, Берґман, Фелліні, Куросава, Тарковський, Параджанов та інші засвідчують, що в мистецтві кіно є автори. Вони внесли багато в розвиток кіно як мис- тецтва, формували його обличчя, були водночас і мислителями, отже, можна сказати, що кіно — мистецтво авторське такою ж мірою, як і література.

Концепцію й теоретичне обґрунтування кінематографічного авторства виплекали творці «нової хвилі» в 1950-х роках. Вона дозволила комерційний культ зірок замінити мистецьким культом режисерів. Навіть якщо вони і помилялися, то в кінцевому рахунку мали рацію. Завдяки їм стало можливим пізнати ранг і вищі цінності творчості Берґмана, Антоніоні, Вісконті, Фелліні... Режисери, які, здавалося, не мали б розраховувати на увагу продюсерів та публіки, знімали фільми дорогі й тішилися популярністю. Народився цінний з багатьох поглядів, шляхетний кінематографічний снобізм. З його надбань користувалися так звані важкодоступні митці.

«З кінця 1960-х років теорія «авторського кіно» втратила своє провідне становище в західному кінознавстві і збереглась лише як один з можливих підходів до аналізу фільму». Комерційний кінематограф не приймає авторської індивідуальності, нівелюючи як сам процес роботи над твором кіно, так і результат.

Кіно дає ілюзію реального життя на екрані. З'явившись вперше в історії людства, рухоме зображення дало вражаючий ефект присутності, настільки вражаючий, що глядачі найпершого фільму «Прибуття поїзда» братів Люм'єр схоплювалися з місць, коли на них з екрана рухався поїзд. Ілюзія в кінематографі ґрунтується не на мовчазно прийнятих глядачем умовностях, як у театрі, а навпаки, на непорушному реалізмі показуваного.

Фільм інтенсивно впливає на глядача. На ранній стадії кіно навіть демонізувалося: «Людина створила організм сильніший, аніж вона сама, і перетворила його у вдосконалене доповнення до свого власного мозку. У той момент, коли людська сприйнятливість досягнула межі, можна завдяки дослідницькому інструменту поглибити завоювання реальності і тим самим розширити обшир мрії. За допомогою тисячі свої фасеток, мінливості своїх вражень, своїй здатності асоціювати ідеї та образи, блискавичній швидкості свого сприйняття, знімальний апарат став продовженням, доповненням і розширенням мозку художника, який прагне проникнути в таємниці світу».

Кіно залишалося притягальним для тих, кому бракувало повноти життя (знову двоїста природа кіно!). На це звернув увагу В. Вільхельм 1940 року в книзі «О возвышающем воздействии кино»: «Які внутрішні спонуки для перегляду фільму? Той, хто найчастіше ходить в кіно, страждає від самотності. Йому не вистачає «життя». І кіно привертає його тим, що створює ілюзію, ніби він замість героя фільму бере участь в житті у всій повноті його проявів».

Чимало дослідників писали про універсальний психологічний характер кінообразу, його здатність проникати в глибини людської психіки. В кінообразі ми бачимо модель сновидінь, мову підсвідомого. Фільм впливає не тільки мистецькими засобами, а й в силу фізіологічних особливостей сприймання. Саме завдяки ефекту присутності ми ніби опиняємося серед героїв фільму і, чим достовірнішим є їхнє життя, середовище дії і т.п., тим повнішою мірою глядач ідентифікує себе з ними.

Існує така річ, як інерція сприйняття: глядач мусить бути переконаний, що, вибираючи певний вид фільму, зустріне вже відомий зміст і героїв. Заради таких глядачів і заради того, щоб утримати сталий ринок споживачів, твори кіно стандартизують, принаймні в певному сенсі.

Кіно здатне допомогти також тим глядачам, чиї відчуття притуплені пануванням техніки й аналітичним мисленням,— воно встановлює «чуттєвий і безпосередній» контакт з життям.

«Кінематограф, як жодне з мистецтв,— вважав Андрій Тарков- ський,— розширює, збагачує і концентрує фактичний досвід людини, і при цьому не просто збагачує, а робить довшим, значно довшим, скажемо так. Ось у чому справжня сила кіно, а не в «зірках», не в сюжетах, не в розважальності».

Для сучасної філософії та культурології кіномистецтво (замість реальності) часто стає об'єктом для інтерпретації, породжуючи багато різних, не завжди життєспроможних теорій.

Бажання інтерпретувати фільм виникає в глядачів, які обирають фільм для перегляду свідомо (в силу цікавості до сценариста, режисера, акторів), особливо тоді, коли фільм провокує глядача до різних тлумачень. Є професіонали, чиїм родом занять є оцінка й інтерпретація фільму — це кінокритики. Нерідко з плином часу інтерпретація фільму може змінюватись.

Кіно має багато назв і тлумачень: його називають «ілюзіоном», «колективним сновидінням», «індустрією міфів».

Вже згадувалось, що існує два погляди на місію та характер кіно — фіксація реальності і фіксація її суб'єктивного сприйняття. Відтак в кіно існує дві тенденції (реалістична і формотворча). Існують вони паралельно, протистоячи одна одній і одна одну доповнюючи. Віддавна помічено, що кіно відволікає глядача від внутрішньої суті його буття, тобто, що фільм фіксує виключно видиму реальність. Як продовження фотографії він розділяє притаманну кіно прив'язаність до видимого світу, що нас оточує. Тобто, кіно дуже часто пропонує «справжнє» життя, спрага за яким дуже поширена і кіно на рідкість пристосоване для її задоволення.

Але кіно дуже збіднило б себе, якби не відображало подій минулого, не прагнуло виразити фантазії, передати суб'єктивний стан, сновидіння. Щодо історії і фантазії, то кіно з перших днів проникало в її сфери (фільми Жоржа Мельєса). У зв'язку з такою місією кіно тлумачиться як «суб'єктивно змінена реальність». У цьому сенсі найвищим ідеалом кінематографа є максимальне наближення до сновидіння. 1930 року французький письменник Боклер хвалив кіно за те, що в ньому так само, як у сновидінні, нам доступний всесвіт. Йдеться про відтворення внутрішнього стану людини, її відчуттів, психіки. Сон на екрані зовсім не передбачає зображення сплячої людини, це можуть бути окремі новели, нічим практично між собою не зв'язані. Тут знову доречно послатися на думку Андрія Тарковського, який дуже переконливо зображав сни: «Сновидіння на екрані повинні складатися з тих самих точно видимих і натуральних форм життя. Треба точно знати реальну, фактичну основу сну: бачити всі ці елементи реальності, які переломились у незагальмованому серед ночі шарі свідомості».

Суб'єктивація виражає складне і вільно розгорнуте душевне життя. Виявляє багатство суб'єктивного світу (кращі фільми авторського кіно). Проте, незважаючи на важливість цієї місії, кіно не можна звести виключно до неї. Віддзеркалення реальності, відтворення життя суспільства є однією із функцій мистецтва взагалі й кіно в тому числі. У цьому разі потрібна певна об'єктивація. Що одне, що друге — завдання невичерпні. У першому випадку митець прагне виразити власне «я», в другому — триває безперервне художнє осмислення реального життя, дійсності.

Між суб'єктивним баченням та буквалізмом реальності, між фіксацією вимислу і фіксацією реальності в кінематографії постійно існує протиборство, нерідко переходячи з площини естетичної в площину ідеологічну. Досить згадати історію кіно колишнього СРСР, коли приводом для заборони фільму, що спирався на художню умовність і відмовлявся від реалістичного способу зображення, і була ота умовність (наприклад, знецінення досягнень Ейзенштейна на початку 1930-х, заборона поетичного кіно на початку 1970-х).

Але обидві тенденції правомірні, обидві мають право на існування. Як у мистецтві взагалі, так і в кіно все залежить від «правильного» співвідношення реалістичної і формотворчої тенденцій; а правильним воно буде тоді, коли формотворчі прагнення творця фільму йдуть за реалістичним, не намагаючись придушити його. Навіть найобдарова- ніший творчою фантазією кінорежисер значно залежніший у своїй творчості від сирого матеріалу дійсності, ніж живописець чи поет.

І в той же час кіно зовсім не «найреалістичніше» з мистецтв, як це наївно вважають, а скоріше найсуворіше у своєму відборі, у виборі, у своїх узагальненнях, в організації своїх виражальних засобів. Це мистецтво найвищої точності.

Натура в будь-якому ігровому фільмі повина бути відібрана, осмислена, організоана. Адже природа не «остаточна». Перед художником фільму завжди стоїть завдання пластичної організації, виявлення в ній тієї міри виразності, якої вимагає драматургія сценарію. Джей Лейда у книжці «З фільмів — фільми» стверджує, що «кожен кадр хроніки має немов би подвійний зміст. Насамперед це різного роду інформація — і про працю, і про дозвілля людей, про архітектуру вулиці, і про якийсь трагічний випадок, про нове досягнення в тій чи іншій галузі науки і техніки і т.д., майже до безкінечності. Але окрім цього в кожнім шматку кінохроніки є непомітний, хоча ми сприймаємо його, художній зміст, він і сприяє тому, що інформація доходить до глядача. Документальна вірогідність природи кіномистецтва — це особлива вірогідність. Вона не зводиться до поняття наочності. Кіно рівною мірою і найоб'єктивніше, і найсуб'єктивніше з мистецтв».

Рудольф Арнхейм 1932 року сформулював низку суттєвих «неспівпадань» кінематографічного зображення, запропонованого нам кінокамерою, і самої реальності. Він підкреслив, що з цих неспівпадань, по суті, і витікають виражальні можливості екрану, оскільки саме вони використовуються в художній творчості.

Питання для самоконтролю

1. Визначьте предмет навчального курсу ?

2. Назвіть основні завдання курсу?

3. Які ви знаєте передумови виникнення кіно?

4. Чому фотографія сприяла виникненню абстракціонізму?

5. Назвіть основні етапи розвитку кіно?

6. Які ви знаєте функції кіно?

7. Охарактеризуйте вплив сучасних видів візуального мистецтва на кінематограф?

8. У чому виявляється двоїстий характер кіно?

9. Що входить в інфраструктуру кіновиробництва?

10. Як вплинули традиційні мистецтва на кіно?

Тестові завдання

1.Назвіть дату виникнення кіно у Франції:

a. 26 грудня 1900

b. 27 квітня 1925

с. 28 грудня 1895

d. 28 жовтня 1899 .

2.Коли з'явилася перша фотографія:

a. 1867

b. 1855

с. 1829

d. 1839

3.Період становлення та перевірки можливостей кіно охоплював:

a. 1899-1905

b. 1895-1920

с. 1895-1911

d. 1896-1917

4.Період розвитку "нової хвилі" у французькому кіно охоплював:

a. 1956-1968

b. 1924-1941

с. 1945-1955

d. 1950-1970.

5.У 1970 рр. найбільш розвивався жанр вкіно:

a. Детектив

b. Фантастика

с. Мелодрама

d. Історичні колосси.

6. У 1980-1990 рр. пануючим став стиль:

a. Реалізм

b. Натуралізм

с. Постмодернізм

d. Модернізм.

7.З'єднання в певному ритмі частин або епізодів фільму називається:

a. Ракурс

b. Монтаж

с. Темпоритм

d. План.

8.Визначення точки зйомки оператором фільму називається:

a. Монтаж

b. Тонування

с. План

d. Ракурс.

9. ритм зіграв найбільшу роль у:

a. Німому кіно

b. Звукове кіно

с. Документальному кіно

d. Мультиплікації.

10. Короткометражні фільми продовжуються до:

a. До 15 хвилин

b. до 25 хвилин

с. До 35 хвилин

d. До 45 хвилин.

Рекомендована література

Основна:

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

Алфьорова З. I. Межі видимого. Становлення візуального мистецтва : мо­нографія. Харькыв: ХДАК,2008. 267 с.

Арнхейм Рудольф. Новые очерки по психологии искусства. москва: Прометей, 1994.352 с.

Багацький В. В. Культурологія (історія і теорія світової культури ХХ століття) : навчальн. Посіб. кіїв: Кондор, 2007. 304 с.

Брюховецька Л.І.Кіномистецтво: навч. посіб. кіїв: Логос, 2011.391с.

Горпенко В.Г. Архітектоніка фільму: Режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища: В 5 т. Київ: ДІТМ, 2000. Т.1 .331 с.

Делез Жиль. Кино.— Кино 1. Образ-движение. Кино 2. Образ-время. Москва, 2004. 624 с.

Зайцева Л.А. Киноязык: искусство контекста. москва:, 2004. 242 с.

Зубавіна І.Б. Час і простір у кінематографі. Київ: Щек, 2008. 448 с.

Зубавіна І. Б. Екранна культура: засоби моделювання художньої реаль­ності (час і простір у кінематографі).кіїв : Інтертехнологія, 2006. 256 с.

Оніщенко О.І. Художня творчість у контексті гуманітарного знання. Київ: Вища школа, 2001. 179 с.

Разаков В.Х.Художественная культура хх века : типологический контур. волгоград : волгоградского государственного университета ,1999. 432с.

Скуратівський В.Л. Екранні мистецтва у соціокультурних процесах XX століття (Генеза. Структура . Функція ). Київ, 1997. 386 с.

Додаткова:

Антофійчук В. І. Культурологія : Термінологічний словник. 2-е вид., випр. і доп. Чернівці : Книги – ХХІ, 2007. 160 с.

Гіптерс З. В. Культурологічний словник-довідник. кіїв: ВД Професіонал, 2006. 328 с.

Іллєнко Михайло. Шпори для абітурієнта. Вінниця: Нова книга, 2006. 280 с.

Історія української культури : словник термінів і Понять. / уклад. С. І. Побожій. Суми : ДВНЗ УАБС НБУ, 2014. 38с.

Історія української культури : словник термінів і персоналій. / за ред. Л. В. Анучиної,О. А. Стасовської, О. В. Уманець. Харків : Право, 2012. 238 с.

Короткий енциклопедичний словник з культури / відп. ред. В. Ф. Шевченко. кіїв: Україна,2012. 384 с.

Попович М. В. Культура : ілюстрована енциклопедія України. Кіїв: Балтія – Друк, 2009. 184 с.

Термінологічний словник з культурології. /Авт.-уклад.: Н. Ю. Больша, Н. І. Єфімчук. Кіїв: МАУП, 2004. 144 с.

Українська та зарубіжна культура. Словник культурологічних термінів: Навч. посіб. КІїв: Центр учбової літератури, 2009. 264с.

Опорні поняття: Ракурс, Монтаж, Темпоритм, план ,

Звукове кіно , німе кіно , візуальні мистецтва , короткий метр , мультіпликація .

Тема 2. Зарубіжне кіно у 1945 – 1959 рр.

План

Італійський неореалізм та його послідовники.

«Рим, відкрите місто». Виробництво: Італія, 1945 р.

«Фанфан-Тюльпан». Виробництво: Франція, 1952 р.

«Сім Самураїв». Виробництво: Японія 1954 р.

1. Італійський неореалізм та його послідовники

Потреба визволити кіно з-під фальші та пропаганди відчувалась у всій Європі, але найпослідовніше вона втілилась в Італії. Фільми нео­реалізму сприймались як несфальшований образ соціальної дійсності. Неореалізм виник під час війни і в ньому відчулось якесь інакше, ре­форматорське ставлення до кінематографа. Складалося враження, що вперше після свого винаходу кіно перестало турбуватися про техніку, виразність, власну мову. «Правда» і «щирість» висувались як основні критерії життєздатності фільму більшістю ідеологів неореалізму. Ре­жисери не могли собі дозволити великих грошових витрат, знімали на вулицях і в основному непрофесійних акторів. Зруйнована, злиденна повоєнна Італія стала своєрідною декорацією цих фільмів. Здавало­ся, досить поставити камеру, щоб реальність «заговорила», у фільмах утверджується глобальність реального.

Серед найвідоміших фільмів неореалізму:

«Рим — відкрите місто» (1945), «Пайза» (1946) Роберто Росселіні; «Шуша» (1946), «Викрадачі велосипедів» (1948) Вітторіо Де Сіки; «Під небом Сицілії», «Дорога надії» обидва — (1950) П'єтро Джермі;

«Трагічне полювання», «Гіркий рис» (1949), «Немає миру під олива­ми» (1950), «Рим, 11 година» (1952) Джузеппе Де Сантіса;

«Одержимість» (1943), «Земля тремтить» (1948) Лукіно Вісконті;

«Два гроша надії» Ренато Кастеллані (1952, гран прі Каннського МКФ).

Сценарист багатьох фільмів — Чезаре Дзаваттіні. Актори: Массімо Джиротті, Анна Маньяні, Раф Валлоне, Альдо Фабріці.

Безперечно, не можна ігнорувати індивідуальну неповторність ав­торів цих фільмів, але спільними рисами є документальність, почуття соціальної дійсності. Історія італійського кіно раніше не знала такої близькості, такого взаєморозуміння між творцями фільму і його гля­дачами. До фільмів залучалися справжні учасники подій, які ставали основою сюжету: рибалки зображали рибалок, селяни — селян. Андре Базен назвав неореалізм «революційним гуманізмом», «соціальним лі­тописом повсякденності». «Неореалізм є революційний рух від форми до суті. Перевага подій над інтригою приводить, наприклад, Де Сіку і Дзаваттіні до заміни цієї останньої мікродією, яку здійснює наша увага, безкінечно розчленована через складнощі зображення будь- якої найбанальнішої події. Водночас відкидається будь-яка ієрархіяпідпорядкування епізодів фільму один одному в психологічному, іде­ологічному чи драматургічному сенсі». Критик назвав найголовніші засоби кіно цього напряму: актор, кінозйомка і оповідь. На першому місці — актор, який повинен черпати експресію з себе. Кінозйомка радикально відрізнялася від голлівудської; камера була вільна, кінема­тографісти йшли на вулиці, знімали акторів у реальному житті. Про оповідь Базен говорить, що вона спирається на актуальні події. Глибо- кофокусна композиція єднає твори неореалістів з фільмами Жана Ре­нуара й Орсона Веллса, а рухом камера допомагає акторам вписатися в реальне середовище.

Але на італійських режисерів вплинули не тільки ці велетні кіно — вони познайомились також і з фільмами «Земля» та «Іван» Олексан­дра Довженка, завдяки участі їх на МКФ у Венеції 1932 року. «Тепер уже встановлено, що в найзначніших і в найбільш хвилюючих творах італійського неореалізму, передусім у фільмах Росселіні та інших, від­чуваються добре засвоєні уроки Довженка. Довженко вказав на ба­гато оригніальних технічних прийомів: вільний ритм оповіді, творчий монтаж, залучення до зйомок непрофесіоналів. Але при цьому вирі­шальне значення, особливо в «Землі», має внутрішній задум худож­ника, його захоплена і правдива розповідь про складності будівництва нового життя».

Для фільмів неореалізму характерна образність художньої мови. Івони пробуджували житейські риси добрих почуттів.Виникає особлива кінематографічна етика (вона ж — естетика), де значним стає все, що говорить про занепад, про печальну долю мате­ріального світу. Реальність постає як деградуюча матеріальність, серед якої змушені існувати герої. «Рим — відкрите місто» і «Пайза» Россе- ліні, «Викрадачі велосипедів» Де Сіки розповідають про невдачу, про втрату і нарешті про занедбаність людини. Кракауер і Базен бачили в неореалізмі кінематографічне торжество фізичної реальності. Такий висновок справедливий, якщо до уваги береться тільки один аспект. Якщо ж ми звертаємо увагу на те, яка реальність сигналізує про себе, то неважко переконатись, що в самому зображенні неореалістичних фільмів фізична реальність зазнає краху і конкретні персонажі стають провідниками відчуття її втрати, її поразки. Це світ, де кожна дрібниця стає суттєвою, оскільки вона ще існує, ще не втрачена хоча б у зобра­женні.На думку А. Базена, се­ред італійських режисерів Росселіні пішов найдалі в розробці естети­ки неореалізму: в нього немає нічого літературного чи поетичного — його режисура будується тільки на фактах.

Про особливість фільмів Роберто Росселіні його колега й учень Фел- ліні писав: «Його глибока відданість реальному життю незмінно уваж­на, прозоро ясна, палка. Його здатність найбільш природним чином ви­бирати оригінальну точку зору, десь між байдужістю відстороненості і комічністю гарячої участі, дозволяли йому схоплювати і закарбовувати дійсність у всіх її вимірах, проникати у внутрішню суть речей і водночас бачити їх ззовні, фіксувати на плівку атмосферу довкола речей і подій, розкривати все те невловиме, чарівне, таємне, що таїть у собі життя».

Починаючи з фільму «Німеччина, рік нульовий» (1948) у творчості Рос- селіні посилюється моральний і духовний постулат християнського на­пряму. Італійські ліві критикують його за втрату інтересу до соціального реалізму і документальної хроніки. Він знімав фільми на історичні сюже­ти, у 1950-х зняв фільм про житіє Франсіска Ассізського та «Стромболі — земля Божа». У Франції популярність здобув його фільм «Прихід до влади Людовіка XIV» (1966). У своєму останньому фільмі «Месія» показав дива як щось звичайне і раціональне. Його боготворили режисери «нової хвилі», які шукали примирення магічного авторства та об'єктивної реальності.

Вітторіо Де Сіка (1901 — 1974) — актор і режисер, в кіно з 1918 року, в 1930-х роках як актор створив образи молодих, життєрадісних італійців. З 1940 ставить ліричні комедії, для яких пише сценарії і в яких грає головні ролі. 1943 поставив «Діти дивляться на нас» про страждання занедбаної батьками дитини. У «Викрадачах велосипедів» В. Де Сіка показав негід­ний вчинок бідняків, які намагалися втри­матися на поверхні життя. Більше того: він переконував, що в кожній ситуації мож­на зберегти гідність. Мета фільму,— як пи­сав А. Базен,— не у створенні видовища, яке здавалося б ре­альним, а навпаки, в перетворенні ре­альності у видовище. Фільм було знято на вулиці з непрофесій­ними акторами. Ро­бота режисера була спрямована на створення ілюзії випадковості. Всі фільми Де Сіки єднає його невичерпна любов до персонажів. Базен бачив корені цієї любові в індивідуальному й етнічному темпераменті автора — вони значно глибші тих шарів нашої свідомості, які піддаються впливу воюючих ідеологій.

Після тривалого мовчання 1947 року Вісконті їде до Сицілії в село Ачітрецца знімати фільм «Земля тремтить» за епопеєю Верги «Сім'я Малаволья». Причину мовчання пояснив Карло Лідзані: «Людина ви­щою мірою честолюбна, яка має надто чутливу професійну совість, він не бажав ні з ким іти на компроміси й угоди. Щоб передати на екра­ні те, що його гаряче хвилювало, йому потрібна була повна свобода дій і значні кошти. Він не прагнув легкої удачі, не гнався за минущим успіхом, який йому міг принести який-небудь випадковий фільм, ви­пущений наспіх, тільки для того, аби його ім'я фігурувало в новій іта­лійській кінематографії».

Вісконті аналізував дійсність рибальського села Ачітрецци і від­творював її. Він ішов за життям, матеріал визначає собою сюжет. Про методику своєї роботи над фільмом режисер писав: «Коли я починаю зйомку, в мене в голові вже є загальне креслення фільму з точністю до міліметра. Я навіть ніколи не звертаюсь до своїх перших заміток, тому що я пам'ятаю їх і без того... Прибувши зранку на зйомку, я точно знаю, як я розвиватиму ту чи іншу сцену, як я змушу поводитись ви­конавців і знімальну камеру».

Як він працював зі своїми сицілійцями? Його зовсім не задоволь­няла необроблена свіжість етнографічних спостережень над людьми. «Я проводив години і години з моїми рибалками, щоб змусити їх ви­мовити найменшу репліку. Я хотів від них добитись того ж результату, якого добивався б від акторів. Якщо у них виявлявся талант — а він у них виявлявся,— то вони дуже швидко до того результату приходили». Вісконті не підглядав за повсякденністю. Він запропонував рибалкам, жінкам, торгівцям, карабінерам стати виконавцями його фільму. Саме виконавцями, а не натурою. Про фільм писали, що він наділений доку­ментальною силою, яка, однак, не підтримана емоційною виразністю.

1948 року «Земля тремтить» і «Викрадачі велосипедів» було показа­но на МКФ у Венеції. Появу неореалізму не супроводжував шум, який супроводжує зародження нового напрямку в мистецтві: не було ні мані­фестів, ні бурхливих виступів теоретиків, як, наприклад, в момент появи футуризму і сюрреалізму. Тоді сам напрям робив кінематографістів та­лановитими. У свідомість глядачів увійшло якесь цілісне, нерозчленова- не естетичне і моральне явище, назване італійськими фільмами. Не було спаяності особистих дружб, зате була єдність творчого середовища — у всій складності спільних процесів, взаєморозчинення, взаємодії.

Неореалізм був не стільки стилем мистецтва, скільки суспільною течією в мистецтві. Вона створювалась на основі насамперед спільності життєво­го матеріалу, що відобразився в ній, спільності поглядів художників на цейматеріал, єдиної «концепції людини». Щодо стилістики, то ознакою її було прагнення якомога щільніше наблизити­ся до дійсності. Неореалісти вчилися в попередників, зо­крема в О. Довженка і М. Дон­ського, соціальної наповне­ності і соціальної активності. Об'єкт той самий — розорен­ня країни і піднесення люд­ського духу. В неореалізмі святкувала свою перемогу правда, торжествувало ре­альне життя над хибними аб­стракціями фашизму.

Неореалізм — це резуль­тат демократичного й анти- фашистського руху. Для цього періоду характерна атмосфера анти­фашистської єдності, близькості людей різних політичних і релігійних переконань. Це течія смілива і революційна, в основі її — глибоко ма­теріалістичне, реалістичне мистецтво.

Найзначніше з того, що неореалізм вніс в кіно:

1. У фільмі повинна бути не оповідь, а документ, хроніка, докумен­тальний дух.

2. Розуміння того, що можна обійтися без «історій», без фабули, без традиційного придуманого оповідання.

3. Образність, що випливає з побутової вірогідності, розмовність художньої мови.

Неореалізм здобув світове визнання. Як результат — розгублена озлобленість Голлівуду перед глядацьким успіхом цих чорно-білих стрі­чок і нефотогенічних облич, всенародна любов, щасливе відчуття потріб- ності своєї роботи — тої потрібності, яка робить митця талановитим.

З часом відбувалися соціальні зміни, Італія виходила з післявоєнної кризи. Змінювався і психологічний клімат в суспільстві. Але кінемато­графісти продовжували знімати в тому ж неореалістичному дусі. І це входило у суперечність з дійсністю.

Однак нове італійське кіно зіткнулося з низкою значних труднощів:

домінування американської продукції в прокаті , відсутність фінансування, утиски з боку уряду та католицької церкви, яка закликала заборонити фільми про бідність

Багато ідей режисерів-неореалістів залишилися невиконаними.

Труднощі неореалізму також були пов'язані із загальною ситуацією в країні, зміною політичної ситуації, розколом єдності антифашистських партій.

Фундаментальне переосмислення принципів неореалізму було зроблено в «Дорозі» Федеріко Фелліні (1954 р., в радянському прокаті – «Вони бродили дорогами»),

в якій основна орієнтація була зроблена на філософські, моральні та етичні проблеми. Це викликало широку дискусію в пресі про розвиток італійського кінематографа.

Уряд підтримав створення веселих комедій

В результаті такої підтримки в італійському кінематографі розвиток отримав певний жанр, іронічно прозвали «рожевим» або «фольклорно-сексуальним» неореалізмом, в якому деякіознаки неореалізму зберігалися, але не було соціально критичної спрямованості .

У цьому дусі були зняті псевдо-народні комедії та любовні драми («Бідні, але красиві», 1956, режисер Діно Ріцці; "Жінка з річки", 1955, реж. Маріо Солдаті), в Яких з’явилися Нові зірки італійського кіно Джина Лоллобрігіда і Софія Лорен

Зсередини 50-х років кіно в Італії було в глибокій ідеологічній і мистецькій кризі

Але саме в цей час сильний вплив неореалізм мав на прогресивну кінематографію.

Франція, Іспанія, Японія, Індія, Латинська Америка та ін.

2. «Рим, відкрите місто». Виробництво: Італія, 1945 р.

(Цитт&#224; аперта)

Виробництво: Італія, 1945 Сценарій С. Еймідей, Ф. Фелліні, Р. Росселліні, А. Консіліо. Режисер Р. Росселліні. Оператор В. Арата. Художник Р. Мегна. Композитор Ренцо Росселліні. У ролях: А. Фабріці, А. Магнані, М. Палеро, Г. Файст, М. Мічі, Дж. Галетті та ін.

Італійського режисера Роберто Росселліні часто називають «батьком неореалізму». Однак його ранні фільми були в рамках офіційного кіно часів фашизму. Роберто навіть вдалося співпрацювати з Вітторіо Муссоліні, сином диктатора , і прислужитися у справі військової пропаганди.

Однак, як справедливо зауважив Джузеппе Феррара, Росселліні «належав до тих , кого фашизм обманював, але не міг занепастити ».

У вересні 1945 року вийшов фільм Роберто Росселліні "Рим, Відкрите місто", який розповідає правду про історію Італії останніх років.

Фільм про ув'язнених і партизан ознаменував народження напрямку під назвою неореалізм.

Всі події "Рим..." засновані на історичних фактах, всі образи акторів - на реальних прототипах. Встановлення автентичності, проявляється і в драматургії фільму, і в його візуальному рішеннібагато кадрів нагадує документальний фільм), і в надзвичайноправдивій грі акторів, серед яких Анна Магнані (Піна) і Альдо Фабріці (священик).

Мікеланджело Антоніоні сказав: «Росселліні по-новому скористався можливостями літопису, саме хроніка лежить в основі його кінематографічного образу. Літопис став необхідною частиною його бачення і тлумачення реальності. Вона була основним джерелом того матеріалу, почерпнутим з самого життя, який і

Ставосновою картини ".

Роберто Росселліні збирався зняти короткометражний фільм про подвиг Дона Морозіні, римського священика, який допомагав підпіллю і був розстріляний гестапо. Уголовній ролі він побачив театрального актора Альдо Фабріці.

Росселліні попросив свого друга Федеріко Фелліні поговорити з Фабріці: «Розумієте, я все продав, у мене немає ліри. Але я знайшов одну графиню, яка змушує мене знімати короткометражний фільм, у неї є сценарій про Дона Морозіні. І я вирішив: я його зниму ".

Фелліні сказав:

На наступний день він познайомив мене з цією самою графинею, яка була величезною дамою, яка сказала: "Ви поговорите з Фабріці, нехай погодиться на 200 000 лір". Потім я поїхав до Фабріці. Без тіні збентеження він заявляє: "Що мене хвилює цей Дон Морозіні?! Нехай дають мільйон".

Я повертаюся до Росселліні: "Знаєш, він хоче мільйон". " Ні, не більше 250 000". При цьому Росселліні намагався домовитися з графинею, щоб зробити двакороткометражних фільми: один за існуючим сценарієм і один про римських хлопчиків під час війни».

Потім з'явилася нова ідея: «Чому б не спробувати зняти нормальний фільм замістьтого, щоб знімати два короткометражних фільми? Поєднати обидві ці теми, зміцніти лінію священика?..

Росселліні і Фелліні разом з кінодраматургом-комуністом Серхіо Амідей написали сценарій всього за тиждень (їх консультували члени Римського опору Альберто Консіліо, Селеста Негарвіль, Антонелло Тромрадорі та інші).

Фелліні знову відправився в Фабрісіо вже з копією сценарію повнометражної картини. Тепер претензії актора на мільйон вже не здавалися надмірними.

Головна жіноча роль у фільмі призначалася для Анни Маньяни.

Робота над фільмом почалася в січні 1945 року. Росселліні довелося подолати тисячі перешкод до того, як на екран вийшов "Рим, Відкрите місто". Найважливішим з них була постійна нестача грошей:кошти графині вичерпалися в перший тиждень. Роберто продовжував дзвонити по телефону з найближчого кафе, намагаючись знайти гроші.Продав все, що міг. Коли Роберто мав 50 000 лір, він віддав їх до банку, де йому дали кредит у майже 200 000.

Довелося економити буквально на всьому.

Марія Мічі зіграла роль молодої Марини Марі, наркоманки, повії і танцівниці, яка ь доносить на коханого в гестапо. Після виходу фільму на екрани актрисі було важко. У ті роки контрабандні сигарети з'явилися в Сан-Сільвестро. Продавці, побачивши Мічі, кричали - Але ми не будемо продавати цій курвє сигарети». Одного разу польський антифашист напав на актрису з ножем, і тільки диво врятувало її від насильства!:

Назва фільму пов'язана з тим, що під час війни Рим був оголошений «відкритим містом», тобто містом, де не слід вести бойові дії

Фактично німецькі солдати полювали на вулицях на антифашистів

У фільмі показано, як гестапо катує захопленого члена руху Опору. На пустирі міста розстріляли священика, який допомагав партизанамПосеред переповненої вулиці жінка помирає після арешту чоловіка

Дія відбувається в першу чергу в погано освітленому приміщенні, іноді майже в повній темряві. І це запам'ятовується перш за все. Італійський кінокритик Дж. Феррара зазначив: «Почуття тяжіння підсилене важким ритмом оповіді, який переривається сценами холодної трагедії.

У кожній кімнаті ховається смуток, хоча люди до нього не піддаються, борються зним і не здаються, навіть гинучі

Це відчуття тяжкості не залишає нас в епізодах, знятих на натурі , де моральна напруга набуває трагічного звуку, викликаючи іноді чисто фізичний біль

У "Римі..." кілька кадрів на на турі в . На початку фільму показаний світанок, небо вкрите чорними хмарами , сонячні промені навряд чи просунуться. Злегка освітлені дахи ховають втікача. , сонячні промені навряд чи просунуться. Злегка освітлені дахи ховають втікача.

Остання сцена в натурі: місце страти, стілець на сірій, випаленій пустці, що чекає солдатів.

Але справжня атмосфера того часу створює у фільмі не тільки місце дії. У «Римі відкрите місто» вперше жили і діяли реальні люди, справжні герої Опору, кожен з яких мав справжній прототипДон П'єтро Пеллегріні має двох патріотично налаштованих священиків -антінацистів: Дон Морозіні та Дон Папагалло

Образ комуніста Джорджо Манфреді (якого грає Марчелло Пальєро) значною мірою натхненний спогадами Селести НегарвільПрототипом начальника гестапо Бергмана (Гаррі Фейст) був Капплер, голова банди СС навулиці Тассо,

і командувач німецьких окупаційних військ у Римі Долман

Деякі діалоги і фрази не придумані. Слова, які вимовляє Дон П'єтро перед смертю, є справжніми словами Дона Морозіні. Священик у фільмі каже: «Померти не складно. Важко жити". Так що сцена зйомок набуває величезної автентичності.

Прототипом Піни була Марія Гулакчі, убита німцями на вулиці Юлія Цезаря. "Це було точно так, як у фільмі: жінка закликала сусідів - жителів одного з найбідніших районів Риму - кинути каміння в фашистів, які заарештували її чоловіка", - пише В. Джаррет.

Здавалося б, Піна потрапляє в героїні випадково; комуніст-втікач Манфреді зустріне просту римську жінку, втомлену від поневірянь з важкими торбами яка йде до дому , і вона, незважаючи на смертельну небезпеку, буде ховати вдома зовсім чужу,

Людину.

Картина принесла АнніМаньяни всесвітню славуЯк ви можете забути просту історію її життя та її смерті?

Солдати беруть на смерть Франческо, коханого Піни. Вона кричить і бежітьзавантажівкою.і падає, вбита німецькою кулею.

. Камера показує жінку на тротуарі, задрану спідницю і розірвану панчоху

Цей епізод війшов до підручників з історії кінематографа

"Рим, Відкрите місто" знімали в середовищі, максимально наближеному до реальності

За недавно минулими подіями.

«Сцена смерті, - згадує Магнані, - з таким великим режисером, як Росселліні, ми не репетирували, ми знімали Коли я вийшла з передньої кімнати, я повернулася в ті дні, коли вони забирали наших хлопців.

Там, на площі, стояли прітулившися біля стін, люди, мій народ.

І німці були справжніми. Жінки стояли блідими і слухали, як нацисти розмовляли один з однимВід усього цього в моїй душі піднявся такий жах, така мука.

Хто б міг подумати, що я це так відчую? Я раптом перестала бути собою.

Розуміете ? Я злилася зі своєю героїнею".

Вперше «Рим, Відкрите місто» показали у вузькому колі ділових людей, критиків та друзівМайже всі були розчаровані

Прем'єра фільму відбулася 27 вересня 1945 року в рамках невеликого фестивалю.

Критика зустріла "Рим..." схвально , але в цілому досить стримано.

На Каннському кінофестивалі в 1946 році в денний час було показано «Рим, Відкрите місто» і мало хто тоді писав про нього.

І раптом все дивом змінилося. Росселліні приїхав до Парижа через два місяці:всіхліхоманило про фільм говорили тільки з ентузіазмом

Успіх був таким, що навіть людям в Італії довелося переглянути своє ставлення дорежисераКінотеатри, де показували "Рим, відкрите місто", не могли вмістити всіх бажаючих.

А через деякий час Берстин показав картину в Нью-Йорку, де вона теж пройшла зтріумфом.

"Рим, Відкрите місто" - перший маніфест неореалізму, став, мабуть, одним з найвідоміших фільмів в історії італійського кінематографа

3.«Фанфан-Тюльпан». Виробництво: Франція, 1952 р.

(Фанфан ла Тюльпан)

Сценарій Р. Вілера, Р. Фалль, А. Янсона і Крістіана-Жака. Режисер Крістіан-Жак. Оператор К. Матра. Художник Р. Ї. Композитори М. Тіріє та Дж. У ролях: Д. Філіп, Д. Лоллобрігіда, Н. Бернарді, О. Уссіно, М. Ерран, Дж. Теннберг та ін.

Після закінчення окупації Франції кінематографісти звернулися до теми війни

іфашистської окупації. Рене Клемент зняв фільм "Битва на рейках"

(1945 р.), в якому розповіли про боротьбу французьких залізничників проти фашистськихокупантів

. Цей фільм отримав головний приз Міжнародного кінофестивалю в Каннах. Режисер звернувся до теми війни пізніше, у фільмах «Прокляті» (1947);

«Заборонені ігри» (1952) та ін.

. Фільм «Заборонені ігри», також високо оцінений кінематографістами (нагороди в Каннах і На «Оскарі»), показав події війни через сприйняття осиротілої дівчинки, яку прихистили селяни .

При цьому в повоєнні роки у французькому кінематографі почали виходити фільми, які демонстрували настрої розгубленості і тривоги.

Героями таких фільмів є самотні люди, які мають дуже складні стосунки з реальністю навколо них: «Ворота ночі» (1946) М. Карне; «Диявол у плоті» (1947) Клода Отан-Лари; «Любителі Верони» (1949) Андре Каята та ін.

У 1950-х роках відвідуваність кінотеатрах в країні скоротилася, що було характерно для всіх розвинених країн в цей період. Але, незважаючи ні на що, Франція залишалася однією з провідних кінематографічних держав.

Французьке кіномистецтво 50-х років було тематично і жанрово дуже різноманітним, робота провідних режисерів була різноманітною, була яскравою індивідуальністю. У роботі провідних майстрів звучало занепокоєння людини, що живе в складному світі, що відбивається на фільмах: «Краса диявола» (1950) Р.

«Орфей» (1949) Жака Кокто; «Жульєт, або Ключ до мрій» (1951) і Тереза Ракен (1953) -обидва М. Карне; «Гордий» (1953) Біва Алтегре та ін.

Були фільми, які безпосередньо відображали соціальну реальність. Фільми так званого «юридичного серіалу» режисера Андре Каяті отримали великий успіх: «Ми всі вбивці» (1952); «До потопу» (1953) та ін.

. Важливість соціально-психологічних тем, піднятих у цих фільмах, лаконічність виразних засобів зробила їх значними творами французького кіно

У ці роки комедія продовжувала успішно розвиватися. Успіхом глядачів користувалися фільми Жана Поля ле Чануа (Дрейфус, 1909-1985)

«Покоївка і я» (1954) і його продовження «Тато, мама, моя дружина і я» (1955). Значно збагатилася французька комедійна традиція Жака Таті (Татищев,

1908-1982), створенні ним фільми «Святковий день» (1949), «Відпустка пана Юло» (1953), «Мій дядько» (1958, премія «Оскар») та ін.

У той час знимав Жак Беккер (Золотий шолом), 1952; "Не торкайся здобичі", 1954; «Монпарнас, 19», 1957). Режисер поетично переосмислив сюжети, традиційні для розважальних фільмів

. Його фільми характеризуються повнотою драми, психологічною тонкістю малюнка акторської роботи. У ці роки існує ряд фільмів, які довгий час залишалися улюбленими

для аудиторії: «Марі-Жовтень» (1959) Жюльєна Дюв'є; Фанфан-Тюльпан (1952),

«Якщо хлопці світу» (1955) Крістіана Жака (Християнський режим); «Гервеза» (1956), «На яскравому сонці» (1960) Рене Климента та ін.

Фільм Крістіана-Жака фан –фан тюльпан«» іноді називають «західним вестерном часів Людовика XV». Сюжет з запаморочливими пригодами героя склав винахідливий Рене Вілер.

Винахідливий Анрі Янсон написав діалоги

Крістіан-Жак і Рене Фелле також активно співпрацювали над сценарієм, використовуючи справжні історичні факти і вигаданих персонажів. Ім'я Фанфана вимовляється в пісні епохи Реставрації, але його надихає ще більш давня мелодія. З'ясувалося, що цей «майже» легендарний персонаж з'являється в одному з романів Дюма.

Крістіан-Жак запропонував головну роль Джерарду Філіппу. Актор відразу погодився на зйомки.

Фанфан Тюльпан багато винен Жерару Філіпу. Минуло чотири роки з тих пір, як він вперше знявся з Крістіаном Жаком в монастирі Парми. За цей час Жерар став визнаним фаворитом глядачів - в кіно і театрі. Він успішно зіграв у фільмах Рене Клер «Краса диявола» і «Нічна краса» (остання була знята в тому ж році,

Що і «Fanfan» багато в чому його повторювала в «Жульєт» Марселя Карнета, або Ключ до мрій», в хорі Макса Оулса.

«Цей персонаж - жива, жива, загартована здоров'ям людина», - сказав Джерард. «Дії Фанфана керуються його волею: він людина, яка створює свою власну долю. Це не події, які контролюють його, це він впливає на події. З таким міцним фундаментом я міг би взятися за образ здорового і веселого героя».

Жерар Філіп багато сперечався з Крістіаном-Жаком: режисер хотів бачити Фанфана імпульсивним, палким, трохи зирвіголовою, не в змозі думати про свої дії холоднокровно. Джерард, з іншого боку, бачив Фанфана більш відповідальним за свої власні дії, більш усвидомлюючим свое обурення, одним словом, людина, наділена

високим інтелектом

З самого початку фільм задавав насмішливий, іронічний тон. Глядач відкриває стилізовану Францію 18 століття, коли, на думку історика-коментатора, «жінки були вітряними і легковажними, а чоловіки прекрасно воювали, померали, як в балеті, не забуваючи про зачіску і живописні пози.

Фанфан йде на війну, щоб не одружитися з Меріон, яку він спокусив. Але перед цим цей красунчик зустрічає повногруду, чорнооку Аделін (Джина Лоллобрігіда), дочку сержанта Лафранчіса. Красуня,погадавши по руці Фанфана, пророкує йому блискуче майбутнє, уніформу з галунами, звання капітана, багатство і в

крім того шлюб з королівською дочкою Генрієтттою.

Дійсно, незабаром Фанфан рятує від грабіжників Маркізу Помпадур і принцесу Генрієтту. Камера Крістіана-Жака в швидкому темпі фіксує на плівку подвиг Фанфана. Він бореться з дивовижною спритністю і кмітливістю. Бій представлений набором комічних трюків.

Від Маркізи Помпадур і королівської донькі Фанфан захочет отримати натуральну нагороду - поцілунок (тому що він не знає, що перед ним королівські особи), а подарунок маркізи - срібний тюльпан - він прийме з радістю, а також прізвисько "Тюльпан". Дізнавшись, що він поцілував королівську доньку , Фанфан сприймає те, що відбувається, як належне:Адже, за передбаченням Аделін, принцеса є його майбутньою дружиною.

Сюжет фільму робить різкий авантюрний поворот. Доля знову випробує Фанфана : Аквітанський полк розташований біля королівського палацу, а Фанфан проникає через димохід в кімнату принцеси з криком: "Генрієтта! Ти мене впізнала. Люби мене негайно .

Як не дивно, але своєрідним «двигуном» долі Фанфана стає Аделайн. Саме завдяки їй він уникаевід шибениці. Фанфан раптом залишає ідею одружитися з принцесою і закохується в Аделайн.

Герой переживе багато пригод, перш ніж Аделін Лафранчіс, яка стала нерідною донькоюкороля , буде віддана йому в якості дружини самим Людовиком XV.

Комедія "плаща і меча", псевдо історія пародія - один з класичних жанрів французького театру і кіно. Чим запам’ятовується Фанфан Тюльпан? Світлий, грайливий куртуазний образНеписана демократія гострого слова, меча і ліжка блискуче втілена в дуеті Жерар Філіпа і чарівної італійки Джини Лоллобрігіди.

Вибір Джини на роль Аделіни був продиктований комерційними міркуваннями. Картина була зроблена за участю італійських капіталів .

«Я пам'ятаю відчуття, яке відчувала, коли вийшла з літака в Орлі», - сказала Джина Лоллобрігіда.

«Я бачила такого великого режисера, як Крістіан-Жак, і великого актора Джерарда Філіпа. Вони зустрілися зі мною оба. Це було на початку моєї творчої кар'єри ... Ми відразу стали друзями, і Джерард не тільки допоміг мені, але і зробив все, щоб відновити мою впевненість під час зйомок. Він годинами свого вільного часу викладав мені французькумову. Післякінострічкі мої акції пішли вгору,

За словами Крістіана-Жака, саме в ролі Фанфана Жерар відкрив йому - веселий, чарівний, захоплений образ бешкетника , іноді навіть не знаючи меж забороненого.

«Стрілянина була шалено смішною, - сказав Джерард Філіпп. «Атмосфера, створена Крістіаном-Жаком, і присутність каскадерів все нагадували війська на відпочинку.

Одного разу ми знимали сцену в "Фортеці". Я згадав естамп , який я бачив, він зображував епізод анархістської боротьби в Ірландії – один з персонажів, винайшов кулемет, з'єднавши спускові гачки з двадцяти гвинтівок. Саме цей естамп лежить в основі пам'ятної комедійної сцени фільму».

Деякі сцени були небезпечними. Стрибки, стрибки, падіння, бійки часто асоціювалися зризиком. Актор Юсіно зламав руку...

Жерар Філіп відмовився від дублерів в найнебезпечніших епізодах, працював під дощем (дуже не пощастило з погодою), в будь-яких умовах. Бої за участю Джерарда були дійсно небезпечними. Під час фільмування йому порізали лоб, а руку прокололи краєм шаблі.

У сцені на даху, під час якої Джерард, стоячи на висоті десять метрів, бився з Ноелем Роквером, Філіп був настільки перевтілений, як його герой, що перестав усвідомлювати віксвого опонента. Роквер, ображений , став агресивним. Боротьба стала настільки природноющо в якийсь момент Джерард ховався за трубою не відповідно до інструкцій сценарію, а насправді, рятуючись від удару шаблею Роквера...

Крістіан-Жак згадав ще один цікавий епізод: «У безпосередній близькості від діжкі пороху спалахнуло полум'я вогню. На діжці сидів хлопчик. Може бути, я дав знак трохи пізно ... За моїм сигналом, Джерард кинувся вперед, ледве встиг схопити дитину і вивезти його з вогню

Він підійшов до мене зі своїми опаленими віями і волоссям і сказав просто, зі своїм звичайним напів-смішним, напівсердечним виразом: "Я думаю, все пройшло дуже добре!"

Жерар також був Фанфаном у повсякденному житті. Жоден сніданок не відбувся без дружніх бійок, під час яких йшлося про картоплю, вершки тощо. Невинними жертвами стали столи та посуд. Скільки з них було розбито в такі години, коли починалася радісна метушня!

Крістіан-Жак зробив фільм смішним, іскрометним , дотепнимз , , каскадом жартів,іронічних ліній ... Щоб змусити ворога говорити незрозумілою мовою, Крістіан-Жак навпаки пише французький текст у фільмі.

Глядачі влаштували воістину тріумфальний рух фільму. Успіх був запаморочливим. Через кілька місяців Жерар Філіпп став фан-фаном тюльпаном з Парижа до Пекіна,

Актор Жан-Марк Теннберг, який знявся у фільмі і був присутній ввечері, коли його показували на Каннському кінофестивалі, написав: «Ми всі, як діти, закохалися в Фанфана. Дякую, Фанфан!

«Квітка на камеру!» – вигукнув Мішель Броспар. "Фільм зі смужками на уніформі і кавалькадами, з запахом пороху і дотепності феєрверків", - додала газета "Монд".

Слава про актора, який зіграв Фанфана, прийшла в інші країни набагато раніше, ніж сам фільм. Вони з нетерпінням чекають його. Люди вісімдесяти національностей на п'яти континентах аплодували Фанфану Тюльпану.

У Нью-Йорку Жерар Філіп отримав прізвисько «реактивний француз». У Токіо йому присвоїв звання "Самурай весни". У Будапешті написали: "В особі Фанфана Тюльпана ми знову зустрічаємося з Францією на липневе свято".

4. «Сім Самураїв». Виробництво: Японія 1954 р.

(Shichinin no samurai)

Виробництво: Японія 1954 року Автори сценарію: А. Куросава, С. Хасімото і Х. Огуні. Режисер А. Куросава. Оператор А. Накаї. Художник С. Мацуяма. Композитор Ф. Хаясака. В ролях: Т. Сімура, Т. Міфуне, Й. Інаба, С. Міягуті, М. Тіакі, Д. Като, К. Кімура і ін.

Японія зазнала поразки у війні. 1945 року США окупували країну. В Японії показували багато американських фільмів, а оскільки пері­од Другої світової війни був найпрогресивніший в американському кіно, що пов'язано з політикою Рузвельта, то японці могли побачити «Сторожу на Рейні», «Касабланку», «Ейб Лінкольн в Ілліносі», «Життя Золя», «Доньку Мінессоти», «Кращі роки нашого життя» — фільми, проникнуті ідеями гуманізму. Американська окупоційна влада вико­ристовувала своє кіно як засіб пропаганди демократії.

Але з приходом президента Трумена політика змінилась. З'явився страх перед експансією комуністичних ідей, по­чалося «гоніння на відьом» і в США, і в окупованій Японії. Японія ж у цей час посилала своїх громадян до США, щоб вивчити організацію кіновиробництва.

1950 року створено незалежну студію «Сінсей» і випущено її пер­ший фільм «А все-таки ми живемо!» (режисер Тадасі Імаї). Кошти на нього (4 млн єн) збирали актори театру. Матеріалом для фільму по­служило життя поденщиків і безробітних — таким чином виник япон­ський різновид італійського неореалізму.

На 1952—1953 роки припадає пік другого золотого віку японського кіно, ознаменований кінцем американської окупації та виходом фільмів незалежних кіностудій «Жінка Сайкаку» Мідзогуті, «Жити» Куросави, «Діти атомної бомби» Кането Сіндо, який і порушив табу на цю тему. В історичних фільмах з'являються сцени боїв на мечах. Разом з тим у повоєнний період кіно відображає повний поворот в системі цінностей, переважає відчуття обманутості (поразка у війні), розчарування.

Незалежні студії випустили більше 30 фільмів. Акіра Іва- сакі, історик кіно і продюсер, вважає, що фільми незалежних студій збагатили японське кіно, а їхня перевага над іншими фільмами — у за­клику до миру і гуманізму. Їхніми ж недоліками були перебільшення і зображення нетипових явищ. Але досить скоро незалежна кінема­тографія опинилася у безвиході. Основна причина була у зображен­ні безвиході та зверненні до минулого, тоді як глядачі хотіли світлих картин і надій. Коли ж незалежні дослухалися до їхнього голосу й почали випускати картини, сповнені оптимізму, економічна база ви­явилась підірваною. В 50-х роках величезний успіх мають фільми про чудовиськ «Годзілла». Пальму першості займає любовна мелодра­ма. 1957 року найвищий прибуток приносять історичні фільми студії «Тоей». В Японії працювало п'ять головних студій, які щороку випус­кали по 100 картин кожна.

Акіра Куросава (1910—1999) народився в родині, де було шестеро братів і сестер. З другого класу він захоплювався малюванням і по не­ділях разом з іншими учнями приходив додому до свого учителя, щоб побесідувати. 1927 року Куросава вступає до школи західного живо­пису. Двічі його картини потрапляли на виставки. Але цим він не міг прожити. На нього великий вплив мав його старший брат Хейго, який був коментатором (бенсі) на сеансах німих фільмів, Акіра провідував брата таємно від батька. 1936 року Акіра натрапив на газетне оголо­шення, що кінокомпанія набирає помічників режисерів. Було 5 місць, бажаючих — 500. На конкурсі відбулась зустріч Куросави з Кадзіро Ямамото, який і взяв його до себе. Це була школа режисури. Куроса­ва писав і пропонував свої сценарії, але студії їх не брали. Ямамото згадував: «У нього було багато ідей. Асистент режисера, як правило, перевантажений роботою, але він знаходив час писати сценарії. Він працював дуже плідно і належав до тих, хто працює з натхненням, а не з-під палки. Його сценарії були просто чудові і за змістом і за ви­разністю. Він — людина обдарована від природи». Куросава цінував пройдену школу, вважав, що йому поталанило з учителем, яким був Кандзіро Ямамото — він дав достатньо часу йому дозріти. Саме у філь­мі Ямамото «Кінь» — розповіді про сільське життя, де Куросава окремі епізоди знімав самостійно,— почалась його режисерська кар'єра.

міру того, як Японія відроджувалась економічно, Куросава почав відходити від зо­браження безглуздого і несамовитого темпу життя, від сучасності, він став дедалі частіше звертатися до історичної драми, особливо до тих епох, коли стосунки між людьми були жорстокими».

Сім самураїв »багато дослідників вважають найкращим фільмом Куросави. Правда, «Расемон» здобув більш почесні міжнародні призи, але «Сім самураїв» мали більший глядацький успіх в Японії, та й в усьому світі.

Про те, як народився задум фільму, Акіра Куросава розповів в одному з інтерв'ю: «Як правило, японські фільми - їжа легка, проста, але здорова, все одно що національне блюдо очадзуке. Але, по-моєму, ми повинні харчуватися більш калорійними продуктами - робити фільми більш змістовні. І ось я вирішив поставити картину такого роду - розважальну, "смачну" і поживну ... »

Фільм замислювався режисером як хроніка одного дня з життя самурая, що завершується обрядом харакірі через незначну промашку, зроблену протягом цього дня. Однак хороший сценарій з такої історії не складався, і Куросава доручив помічникам зайнятися пошуками історичних фактів з епохи стародавньої Японії. Тоді-то і з'явився сюжет про самурая, який найнявся захищати селян від розбійників за їжу і житло.

Сюжет «Семи самураїв» простий, як все традиційні авантюрні сюжети. Події віднесені в епоху Сенгоку (XVI століття), коли Японію роздирали міжусобні війни. Жителі покинутого серед гір селища знаходяться під постійною загрозою частих набігів бандитів. За порадою мудрого старця селяни відправляються в місто, щоб найняти ронінів для захисту селища.ронини дали літературі і мистецтву романтичну фігуру «благородного розбійника» - захисника пригноблених. Цей улюблений персонаж і став центральним героєм фільму «Сім самураїв».

Відбір ронінів здійснює бродячий самурай Камбій. Невеликого, повненька, негарному акторові-ветерану Такасі Сімура з перших же кадрів вдається переконати глядача в бездоганной лицарськой шляхетносты і непереможной військовой доблесті його героя. Камбій - втілення якостей, приписуваних знемогу самураєві художньою традицією. Однак, як не дивно, саме цей «ідеальний» ронин виявився без роботи, хоча влада була в руках людей його касти.

Камбій починає відбір ронінів. Один за іншим до нього їдуть безробітні воїни, і по тому, як кожен з них відбиває несподіваний удар палицею захованого за дверима асистента, Камбій судить про їх бойові достоїнства, а глядачі - про їх драматичні характери. Індивідуальності ронінів окреслені в перших же кадрах. Це відноситься і до сильного і спритного Горобею, до віртуозного майстра меча, незворушного Кюдзо, до товстого, добродушного і відданому Сітіродзі, до стриманого, з твердим характером Хейхаті і до юному і наївному Кацусіро. Всі вони успішно справляються з випробуваннями Камбея. І тільки сьомий - Кікуті (його грає Тосиро Міфуне) - отримує удар палицею, з чого випливає, що він не природжений самурай! Це селянин, зігнали долею з землі і змушений видавати себе за самурая! Хоча у фільмі немає поділу на головних і другорядних дійових осіб - все сім з однаковою ретельністю охарактеризовані, їм відпущено рівне екранний час, - Кікуті виріс в центрального героя картини. Біографії кожного з семи самураїв були записані Куросавой в спеціальний блокнот. Крім Такасі Сімура і Тосіро Міфуне, на ролі самураїв були запрошені Йосіо Інаба, Сендзу Міягуті, Мінору Тіакі, Дайске Като і K ° Кімура.

Живий і безпосередній, пустотливий і веселий, добрий і насмішкуватий, Кікуті є у фільмі носієм справді народного початку. Він допомагає затвердити головну думку фільму - сіль землі в просту людину. Міфуне створює один з найяскравіших і найталановитіших образів його екранної біографії.

Кікуті мріє бути з тими, хто буде захищати селище від набігів бандитів. Але його не беруть в загін. Він не втрачає надії сподобатися самураям і, супроводжуючи їх, продовжує розважати, розігруючи кумедні сценки, ніби для себе. Так, на привалі Кікуті роздягається догола, стрибає в крижаній струмок і руками виловлює собі рибу. Потім нанизує її на палицю, розводить багаття, смажить рибу і їсть, уважно стежачи за враженням, яке він справляє на ронінів.

Настає час битися з супротивником. Бандити налітають, як вихор. Один за одним гинуть самураї. Вціліють в бою тільки Камбій і юнак Кацусіро, що закохався в селянську дівчину. Їх любовні сцени майстерно перемежовують комедію військової муштри, трагедію битв і смертей. Виживає, на щастя, і Кікуті.

Троє уцілілих самураїв стоять у чотирьох могил своїх соратників. А селянам не до них. Пора садити рис. І селяни працюють. Працює і співає юна кохана Кацусіро. А мудрий і благородний Камбій в глибокій задумі говорить не те Кікуті, не те глядачеві: «Ти думаєш - це перемогли ми? Ні, це перемогли селяни. Самураї - як вітер, селяни - як земля ». Куросава малює ронінів людьми шляхетними, чесними, мужніми. Селяни ж - пристосуванці, боягузливі, хитрі і безпорадні. Кікуті вимовляє монолог про жадібність, лукавство, невдячності селян, що приховують від переможців свою їжу.

Знімальна група складалася з людей, що працюють з режисером постійно. Куросава говорив, що на всьому світі немає людей, з якими працювалося б краще: «При цьому я маю на увазі не тільки сценаристів, художників або операторів, але і касирів , освітлювачів - всіх до єдиного. Якби я навіть зовсім не вказував їм, що робити, вони читали б мої думки без слів. Завдяки таким людям я і зміг створити фільм, подібний цьому ».

Згадує актор Каматари Фудзівара:

«Під час зйомок фільму" Сім самураїв ", в якому мені довелося зіграти роль селянина, нам довелося здорово побігати. Куросава змушував нас бігати щодуху, що є духу. Цілий місяць він присвятив загальної репетиції; ігрові та технічні моменти вже були відпрацьовані повністю, тому основну увагу на знімальному майданчику Куросава звертав на численних статистів ...

Фізично всім нам було важко, і в іншого режисера напевно з'явилися б незадоволені, але сам Куросава бігав разом з нами, тому ніхто на нього не бурчав. Але ж всі ці батальні сцени знімалися взимку ... напівголим артистам і статистам доводилося падати в холодні калюжі, і взагалі фізично все вимотує до останнього. Але втома у нас була приємна, освіжаюча ».

Фільм вийшов довгим (оригінальна копія - 3 години 23 хвилини) і був випущений спочатку скороченим майже наполовину. Оригінальна версія «Семи самураїв» демонструвалась тільки в головних містах Японії (прем'єра відбулася 26 квітня 1954 року).

Другий, скорочений варіант був зроблений для експорту - саме його і побачила більшість глядачів. Третій варіант призначався для кінофестивалю у Венеції. Ніхто з критиків, зрозуміло, фільм не зрозумів. Вони нарікали на те, що перша половина взагалі нескладна. Вся справа в тому, що ця частина дуже постраждала при скороченні. Натомість другу половину, що потрапила до Венеції без великих купюр, там зрозуміли, вона сподобалася. Можна навіть стверджувати, що невеликі скорочення пішли картині тільки на користь. Журі відзначило «Сім самураїв» другий за значимістю премією «Срібний лев святого Марка».

У фільмі Куросава проявив іронічне ставлен­ня до феодальної моралі, зробив спробу оновити традиційний жанр. Завдання, яке ставив перед собою Куросава,— більше історії і більше кіно. Він хотів покінчити з псевдоісторизмом традиційних «дзидайге- кі», з їх умовністю і театральністю.

Фільм мав величезний успіх в Японії.

Найпопулярніші фільми Куросави ті, в яких гострий сюжет і динамічна дія («Расьомон», «Сім самураїв», «Тінь воїна»). На основі перших двох американці створили власні рімейки: «Наруга» (режисер М. Рітт), «Чудова сімка» (Дж. Стерджес) та «За жменю доларів» (іта­лійського режисера С. Леоне).

Питання для самоконтролю

1. Коли виник італійський неореалізм?

2. що стало основою філософії неореалізму?

3.Назвіть фільми створені в стилі неореалізму?

4. Яких ви знаєте акторів стилю неореалізму, що знімалися у фільмах?

5.Чому неореалізм занепав?

6.Як події Другої світової війни були висветленны у французькому кіно?

7.Охарактеризуйте основні теми французького кіно після 1945 року?

8. Як американська окупація Японії вплинула на кіно країни?

9. Розкажіть про відродження японського кіно після Другої світової війни?

10. Що ви знаєте про біографію Акіра Куросава?

Тестові завдання

Італійський неореалізм виник:

a. У роки Першої світової війни

b. У міжвоєнні роки

с. У роки Другої світової війни

d. Після 1945 р.

Основними рисами неореалізму стали:

a. Документальність та

b. Чесність

с. Почуття соціальної дійсності

d. Імпровізація

Художніми засобами в неореалізмі є:

a. Ракурс, план, темпоритм

b. колір, мізансцена, світло

с. Факти , події , дії

d. Актор, кінозйомка, актуальні події.

Коли італійські кінорежисери познайомилися з фільмами Довженко:

a. 1922 р

b. 1925 р

с. 1932 р

d. 1942 .

Який фільм федеріко фелліні став переломним для неоралізму

a. Дорога

b. Викрадачі велосипедів

с. Пайза

d. Рим відкрите місто.

Уряд італії підтримав неореалізм названий:

a. Блакитним

b. Розовим

с. Синім

d. Червоним.

Роберто Росселліні називають:

a. Фантазером

b. Постмодерніст

с. футуристом

d. Батьком неореалізму.

Який французький фільм називають західним вестерном

a. Фан-фан тюльпан

b. Золотий шолом

с. Фантомас

d. Скупий.

Хто став головним героєм фільму «сім самураїв»:

a. Селянин

b. Мудрець

с. Князь

d. Ронін.

На які фільми Куросави були зняті рімейки:

a. Расемон

b. Сім самураїв

с. Тінь воїна

d. Серпень без імператора.

Рекомендована література

Основна:

Багацький В. В. Культурологія (історія і теорія світової культури ХХ століття) : навчальн. Посіб. кіїв: Кондор, 2007. 304 с.

Богемский Т. Д. Актёры итальянского кино. москва: Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства,1986.64 с.

Брюховецька Л.І.Кіномистецтво: навч. посіб. кіїв: Логос, 2011. 391 с.

Генс И. Ю. Бросившие вызов: Японские кинорежиссёры 60–70-х годов. москва:Искусство,1987.271с.

Кино Италии: Неореализм. /Сост. вступ. ст. и комм. Г. Д. Богемского. москва: Искусство, 1989. 431 с.

Кудрявцев С. 500 фильмов. москва: СП ИКПА, 1990. 381 с.

Мировая художественная культура. XX век. Кино, театр, музика. Санкт-Петербург: Питер, 2008. 432 с.

Раззаков Ф. Наше любимое кино. Москва: Алгоритм, 2004. 558 с.

Разаков В.Х.Художественная культура хх века : типологический контур. волгоград : волгоградского государственного университета ,1999. 432с.

Тадао Сато. Кино Японии. Москва: Радуга, 1986. 224 с.

Юренев Р. Н. Краткая история киноискусства. Москва: Издательский центр Академия, 1997. 228 с.

Додаткова:

Акира Куросава.москва : Искусство, 1977. 529с.

Антониони об Антониони / Сост. О. Б. Боброва. москва: Радуга, 1986.399 с.

Бьяджи Э. Марчелло Мастроянни. москва: Панорама, 1998. 506 с.

Висконти о Висконти. москва: Радуга, 1990. 448 с.

Генс И. Ю. Тосиро Мифунэ.москва : Искусство, 1974. 128 с.

Жерар Филип. Воспоминания, собранные Анн Филип. Л.-М.: Искусство, 1962 388 с. .

Кристиан-Жак / Сост. А. В. Брагинский. москва: Искусство, 1981. 208 с.

Мусский И. А. 100 ВЕЛИКИХ РЕЖИССЁРО .В

москва: Вече, 2008 . 480 с.

Федерико Феллини / Сост. Е. Шальнева. Ростов-на-Дону: Феникс, 1999. 384 с. .

Чезаре Дзаваттини / Сост. Г. Д. Богемский. Москва: Искусство, 1982.302 с.

Опорні поняття : Італійський неореалізм , Документальність , Почуття соціальної дійсності , кінозйомка, розовий неореалізм , західний вестерн , ронін , незалежне кіно , римейк .

Тема 3. Кіномистецтво України у перше післявоєнне десятиліття.

План

* Відновлення українського кіновиробництва після Другої світової війни.
* «Подвиг розвідника», 1947р.
* «Тарас Шевченко», 1951 р
* «Весна на Зарічній вулиці», 1954 р

1.Відновлення українського кіновиробництва після Другої світової війни.

Після трьох років війни й майже повного відвоювання своїх земель СРСР зобов'язується реорганізувати свою кіноіндустрію. Вже влітку 1944 року голова Комітету з кінематографії Іван Боль­шаков створює Художню раду. Серед її 22 членів - тільки один ук­раїнець: Ігор Савченко.

Відсторонений від художньої творчости, Довженко зосереджу­ється на документальному кіно. Побудований за тим самим принципом, що й «Битва за нашу Радянську Україну», другий воєнний документальний фільм Олек­сандра Довженка, «Перемога на Правобережній Україні та вигнання німецьких загарбників за межі українських радянських земель», логічно її продовжує. Повертаючись до подій 1943-1944 років, режисер показує звільнення Києва, Одеси, Львова, Бродів, карпат­ський рейд партизанів Сидора Ковпака, під час якого гине оператор Борис Вакар. Стрічку доповнено хронікальними кадрами пере­міщення есесівських дивізій із Франції, паніки в Берліні тощо. Дов­женко показує як спустошену країну, так і свіжозорані та засіяні землі. Менш риторичний і менш звинувачувальний, ніж у «Битві за нашу Радянську Україну», коментар, прочитаний Леонідом Хмарою, звучить поважніше й співучіше. Зйомки цієї широкої фрески потре­бували участи 21 оператора, серед них - Костянтин Богдан, Борис Бакар, Ізраїль Гольдштейн, Олександр Ковальчук, Валентин Ор- лянкін. Обговорюючи американський фільм «Чому ми воюємо», Олександр Довженко пояснював необхідність включення до своїх фільмів кадрів із болотом - перешкодою, з якою зіткнувся радян­ський контрнаступ. Крім матеріального аспекту, болото мало й семантичну функцію, яку використовуватимуть пізніше чимало кінорежисерів.

Серед перших ігрових фільмів, повністю поставлених на від­новленій Київській кіностудії, «Нескорені» Марка Донського є, воче­видь, найкращим виявом покликання режисера, котрий розгортає значну діяльність під час війни. Картина виходить через кілька місяців по її закінченні. Режисер показує двозначну людську пози­цію перед гнобителем, болісні наслідки сімейної розлуки, що випала на долю сотень тисяч людей, які покірно терпіли окупацію й чекали на визволителів. Жити, відмежувавшись від нацистського вар­варства, залишатися чесним за будь-яку ціну - такий моральний кодекс укладає для себе Тарас Яценко (Амвросій Бучма), старий слюсар із Кам’яних Бродів, що опинилися в окупованій зоні. Його син Степан (Данііл Саґал), член партії, зникає з міста. Молодший, Андрій (Євген Пономаренко), служить в армії. Тарас думає, що війна буде короткою. Він набирає харчів і замикається в хаті на чотири замки, тому що потрібен своїй великій сім'ї. Але німці при­мушують його ремонтувати танки. Тим часом Андрій повертається з полону, але втікає, бачачи підозрілу поведінку свого батька. Дочку Настю (І. Славіна), яка у змові з партизанами, публічно вішають. Тарас починає розуміти нагальну потребу своєї участи в боротьбі проти окупанта. Невдовзі Кам’яні Броди звільнено. Може почина­тися нове життя.

Тарас - характер, що змінюється, уособлення тисяч людей, які під впливом подій переходять із позиції пасивного спостерігача до позиції активного бійця. Щоправда, коли Донськой знімає фільм, війна вже закінчується. Уникаючи монтажних прийомів зі своїх по­передніх фільмів, кінорежисер не боїться зачепити струну чутли­вості!, повертаючись до романтичного минулого; приклад тому - відвертий натяк на Тараса Бульбу. Батько Андрія вважає свого сина зрадником після його повернення з полону. І навіть військові заслуги не стирають у його очах почуття провини. Аналогія з гоголівським персонажем тут очевидна. До того ж «Нескорені» - один із небагатьох воєнних фільмів, де режисер насмілюється показати відступ радян­ських армій і не підспівати культові особи - тій практиці, яка спри­чинить прикрі історичні спотворення в низці фільмів. Донськой хотів, щоб його картина була подібна до пісні, виконаної низьким голосом у повільному темпі, де українці і євреї були б то героями, то жертвами, і щоб довгі статичні кадри та зйомки в русі оператора Монастирського створювали враження життя, яке зупинилося. Картина отримує Золоту медаль’Венеційського кінофестивалю 1946 року.

Останній рік війни позначений поступовим відновленням ук­раїнської кінопродукції в столиці, до якої повертаються кінемато­графісти, й відбудовою фабрики світлочутливих матеріалів у Шостці. Загалом під час бойових дій знищено 628 кінозалів і дві третини кіноустановок. Після «Нескорених» на дуже пошкодженій Київській кіностудії знімають «Українські мелодії», «Зиґмунда Колосовського» та «В далекому плаванні». Картина Ігора Земганова «Українські мело­дії» - з низки популярних фільмів-концертів післявоєнного періоду. Кіновистава такого типу (яка складається з попурі фольклорних пісень, музичних творів і танців) не є надто оригінальним жанром соціалістичної багатонаціональної культури. Вона скидається на екскурсію етнографічним музеєм. У стрічці також нема революційних і патріотичних пісень, за що їй перепадає від кінокритики. Будучи звичайною ліричною ілюстрацією до життя колишнього села, ос­піваного старими кобзарями, вона ішла на екранах лише кілька днів. Потім її звинуватили в націоналізмі й зняли з екрана.Із тих самих причин тоді відхилили багато сценаріїв.

Цикл воєнного кіна закінчується пригодницьким фільмом «Зиг­мунд Колосовський» Сигізмунда Навроцького і Боріса Дмоховського; особливість цієї картини в тому, що жах і варварство поступаються тут місцем чеканню й відвазі. Дія відбувається в Польщі, де відомому журналістові, колишньому офіцеру польської армії вдається втекти з німецької тюрми. Тоді для Ґолемби (Дмоховський), який позичив ім’я у свого друга Колосовського, що той наклав на себе руки, почи­нається приголомшливий шерег диверсій, саботажів і нищення ворожих військ. Замаскований то під ґестаповця, то під солдата- інваліда чи польського прокурора, Ґолемба є невловним. Не пре­тендуючи на якісну постановку, картина певним чином провіщає «Подвиг розвідника», що його готує Боріс Барнет.

Україна після повернення наприкінці війни всієї своєї території стикається зі значними труднощами, пов’язаними з відбудовою, потім - із наслідками голоду 1947 року. Сотні тисяч людей відправ­лено на заслання й до таборів із політичних та релігійних мотивів. У 1949-1952 роках із компартії республіки виключено за націоналізм понад 22 тисячі осіб. Тим часом у Західній Україні проти радян­ського окупанта продовжує воювати Українська повстанська армія. Упродовж ждановського періоду від 1946-го до 1949 року культурне життя істотно постраждало від чисток, організованих Лазаром Кагановичем. Русифікація української орфографії та контроль вищої освіти Москвою завдають шкоди українській мові та культурі. Лише після смерти Іосіфа Сталіна й після призначення вперше на посаду керівника КПУ українця, Олексія Кириченка, кампанія проти націо­налізму трохи вщухає. Доти над усіма царинами громадського, полі­тичного й мистецького життя панував культ особи.

Цей період, сповнений потворних відхилень - великоруського шовінізму, адміністративного пристосуванства й ідеологічного при­мусу, котрому протистояв мало хто з кінематографістів, - заведено називати сталінським кіном.

Створення міністерства кінематографії, а потім, 4 вересня 1946 року, ганебне рішення ЦК ВКП(б) провести чистку кіна, як це було чи буде з літературою, театром і музикою, наганяють жах на мистецьку спільноту. Докір Леоніда Лукова радянському суспільству за його відсталість, вульгарність і безкультурність, виражений у другій час­тині «Великого життя» (фільм вийде на екрани 1958 року), виконує роль детонатора. Партія видає наказ про боротьбу проти аполітизму, формалізму, буржуазної реакційної культури та проти ігнорування принципів, що спонукали б до справжньої твердої ідеології. Напада­ючи на всіх великих мистців, над усіма ними неподільно владарю­ючи, офіційна критика змушує їх переробляти чимало фільмів.

Серед останніх - відома стрічка «Мічурін» Олександра Довженка. Це час економічної перебудови кіноіндустрії, а заодно - посилення заідеологізованости в мистецькому середовищі після розпочатої 1949 року кампанії проти космополітизму. Упродовж періоду своєї опали, від 1949-го до 1956 року, Марк Донськой, переведений до Києва, насилу долає свої політичні вагання - завдяки особистому мистецькому світосприйманню і своїй культурній відданості Україні, де він народився, вивчав медицину і право, перш ніж став учнем Сєрґєя Ейзенштейна й дав про себе знати відомою ґорьківською трилогією. Крім того, це час нестатків - найпохмуріший в історії цілого радянського кіна. Спад кіновиробництва, централізація керів­них органів, бюрократизація, віддання пріоритету визнаним талан­там на шкоду початківцям, надмірний випуск біографічних та істо­ричних фільмів, часто незначних і вульгаризаторських, змушують чимало кого з мистців відійти від кінематографії. Її залишають, зок­рема, такі українські сценаристи, як Семен Скляренко, Юрій Янов- ський, Петро Вершигора, Іван Кочерга, ба навіть вельми ортодок­сальний Олександр Корнійчук. Цей період застою, що дав україн­ському кіну тільки три великі фільми, примушує багатьох кінема­тографістів змінити професію. Хіба що документальний сектор повністю продовжує працювати на державному утриманні. Одеська і Ялтинська кіностудії відновлюють свою діяльність лише в 1954-му й 1956 роках.

Київська кіностудія, під художнім керівництвом актора Амвро- сія Бучми, випускає в 1946 - 1951-му не більше двох фільмів за рік. Спад можна пояснити гострою нестачею акторів і кінотехніків, за­прошених здебільшого до Московської та Ленінградської кіносту­дій, слабким технічним оснащенням і станом кінофікації, яка тільки починає відроджуватися. 1950 року, одночасно з перебудовою спустошеної кіностудії, в Києві споруджують копіювальну кінофаб­рику. З 1951 року Київська кіностудія перша в СРСР використовує магнітний звукозапис. 1954-го «Київтехфільм» перейменовують на «Київнаукфільм». Понад десять років мине, перш ніж кіновиробни­цтво знову стане майже нормальним. Для цього почнуть запрошувати на роботу режисерів, які щойно закінчили Київський театральний інститут - Віктора Івченка, Всеволода Биковця, Миколу Макаренка, Анатолія Слісаренка, Ігора Бжельського, ще малодосвідчених, щоб вивести національне кіно з того летаргічного сну, що його спричинила теорія безконфліктности в драматургії, яка постала із твердження про відсутність антагоністичних класів у радянському суспільстві.

Згідно з указом міністерства кінематографії, до плану союзного кіновиробництва на сам лише 1946 рік поставлено 21 повнометраж­ний фільм. Насправді їх виходить лише 12, із яких в Україні - тільки два. По закінченні війни зацікавленість сценаристів і кінорежисерів класичною літературою пояснюється їхнім побоюванням братися за більш особисті й самобутні фільми, які так чи так потраплять під сікач бюрократичної цензури. У Києві готують зйомки «Хазяїна» за Іваном Тобілевичем, «Чорної ради» за романом Пантелеймона Куліша, «Ярослава Мудрого» за п’єсою Івана Кочерги. Але до філь- мування не доходить через недостатність ідеологічних моментів або ж навішений на літературний твір ярлик націоналізму.

Унаслідок політики малокартиння в 1949-му річне кіновироб­ництво Союзу скорочується до дев’яти повнометражних фільмів. Занепадаюча українська кінематографія переживає найгірший рік своєї історії, впродовж якого не випущено жодного фільму.

Пояснення цій політиці шукати слід у тодішній псевдо­теорії, згідно з якою, мистецтво існує тільки заради шедеврів. Фільми знімають лише визнані майстри: Міхаіл Ромм, Іван Пирьєв, Ґріґорій Александров, Ігор Савченко, Олександр Довженко, Григорій Козін- цев, Сергій Юткевич. Ця згубна практика спричиняє появу цілої низки викривлених теорій і неґативних методів: партійна критика і самокритика, бездіяльність художніх рад, страх перед сумнозвіс­ним синім олівцем, відсутність ініціативи й автономности окремих студій, введення тематичних планів. Саме вона визначає репертуарну політику, створення сценарного фонду й розроблення актуальних

сюжетів. Усупереч сподіванням, скорочення виробництва призво­дить до падіння художньої якости й зменшення відвідуваности кінозал. Відтак пропонують поспішне виробництво близько сорока відверто аґітпропівських документальних фільмів, як-то «Відбудова і пуск Дніпрогесу», «Народження радянського корабля», «Будівництво залізниці на Україні» тощо. Утім, не маючи змоги їх зняти, Київська кіностудія обмежується дубляжем росій­ських фільмів українською, молдавською та польською мовами. Усе це погано приховує політичні й економічні реалії кіноіндустрії, яка, до того ж, страждає від технологічної відсталосте й від підступно впроваджуваної русифікації.

Цього й наступного років явною стає подвійна трагедія. По- перше - для всієї кіноіндустрії, котра переживає темний період, як це відбувається й в інших радянських республіках. По-друге - для її прапороносця Олександра Довженка, єдиного українського кіно­режисера, котрий може поставити ігровий фільм, «Мічурін», але в Москві. Працюючи над іншими проектами, серед яких - «Золоті ворота», Довженко сподівається почати нарешті свого «Тараса Бульбу» - фільм, який «завис» через війну. Але, знову ж таки, істо­рія легендарного персонажа може затінити собою любов і відда­ність, що їх кожен радянський громадянин повинен відчувати до Росії та до її божка-хранителя Сталіна.

Чи можна далі вести мову про українське кіно, коли Довженко, поновлений на посаді на кіностудії «Мосфильм» із серпня 1945 року, ставить «Мічуріна» в Росії?

Від 1946-го до 1951 року Україна випустить лише сім ігрових фільмів, із яких жоден не буде співзвучний із національною тематикою.

Кіностудії наповнені не тільки людьми без особливого таланту, а й особами, геть чужими україн­ській культурі.

Позаяк у минулому десятиріччі українське кіновиробництво ледве сягало двадцяти повнометражних фільмів, на організованих у Москві 15-24 червня Днях української культури публіка бачить лише тінь конаючого кіна. Із чотирьох художніх фільмів, представлених у московських кінозалах, тільки один - «Богдан Хмельницький» - викликає асоціацію з Україною. «Трактористи» і «Щедре літо» - українські фільми, зняті двома російськими режисерами. Крім того, перегляд українського кіновиробництва доповнюють «У мирні дні» Володи­мира Брауна та кілька підсобних документальних фільмів. Великим відсутнім при тому є не хто інший, як Олександр Довженко. Від 1947-го до 1951 року на Київській кіностудії, ділячи між собою весь план виробництва, працювали тільки три досвідчені режисери: Ігор Савченко, Боріс Барнет і Володимир Браун. Незмінно відданий мор­ській темі, Браун ставить 1951 року «В мирні дні» - одіссею підвод­ного човна, який опинився у скрутному становищі у водах Чорного моря. Ця стрічка багато в чому нагадує «Ніч на світанку» американця Роя Ворда Бейкера, зняту в контексті холодної війни.

Із «Тарасом Шевченком» закінчуються післявоєнні негаразди. Мине ще два роки, перш ніж розпочнеться справжнє кіновиробни­цтво. Злигодням зараджують, вживаючи крайніх заходів, - став­лять фільми-спектаклі. По суті, це зафіксовані на плівці теат­ральні вистави. Легко й майже без ризику так знято приблизно 25 п’єс, які йдуть у найкращих театрах Москви, Києва й Ленін­града. Те саме стосується опери та балету. Розкритиковані союз­ною пресою, ці фільми становлять практично половину україн­ського кіновиробництва 1952-1953 років. Коли вважати правдою, що вони несуть театральну культуру до найвіддаленіших сіл краї­ни, то не меншою істиною слід визнати й те, що вони позначені не­доліками і протиріччями. Вторгнення театру до кіна відвертає від останнього увагу кінематографістів, які втрачають охоту до психоло­гічного аналізу. Фільмуючи лаштунки, кіну надають другорядного й пасивного значення: маємо суцільні зйомки декорацій, надмірне гримування, грубу і крикливу комічність. Кінорежисер опиня­ється в розпорядженні театрального режисера - в даному випадку Гната Юри, керівника Київського драматичного театру ім. І. Франка. Вся його робота зводиться до підсилювання гри та включення до монтажу кількох вибраних близьких планів, як-то в «Украденому щасті» Ісака Шмарука за п’єсою Івана Франка. Амвросія Бучму, Наталю Ужвій та Віктора Добровольського знято там на повний зріст або ж загальним планом, тоді як другорядні персонажі руха­ються на задньому плані. Механічна зустріч цих двох різних і до­даткових мистецтв не виявляється переконливою для глядача, котрий звик дивитись на екран інакше, ніж на сцену.

Коли 11 листопада 1953 року виходить на екрани «Доля Марини» Ісака Шмарука та Віктора Івченка, Іосіф Сталін уже вісім місяців, як відійшов у засвіти. У червні з’являються перші критики культу особи. Відбуваються деякі реабілітації. У вересні Микита Хрущов стає першим секретарем компартії Союзу, Лаврентія Берію усунено. Нарешті починається фінансування кіноіндустрії. Але через відсутність справжніх проектів національне кіновиробництво ще не може вийти із тривалої летаргії, яка його скувала; винятком є фільм «Доля Марини», у якому існує дещо нове. Йдеться не стільки про справжній експеримент, скільки про ледь помітне відкриття того, що стане пізніше жіночим кіном. Написаний як продов­ження серії фільмів про колгоспи Івана Пирьєва чи Боріса Бар­нета, сценарій Лідії Компанієць започатковує список фільмів про жіночу долю.

Після підвищення своєї кваліфікації Терентій, персонаж цієї стрічки, вирішує покинути колгосп і дружину, щоб улаштуватися в місті. Марина болісно переживає розлучення й шукає розради в роботі. Її ставлять за приклад по всій країні, про неї пишуть усі газети. Визнаючи свою помилку, Терентій повертається до села. Дидактичний і достатньо поверховий, фільм розповідає насправді про долю мільйонів жінок післявоєнного села. Щоб пом’якшити особисту драму героїні, режисери показують багатий колгосп, який пишається своєю технологією, своїми сучасними верстатами. Життя здається райським. Столи вгинаються під наїдками. Люди мешка­ють у добротних хатах, добре влаштовують своє дозвілля, гарно вдягаються, що є насправді дуже далеким від дійсности. Цікавою є також історія з буряками, цукровість яких зменшується в міру того, як падає дух покинутої Марини, і підвищується, щойно повер­тається її чоловік.

Ще цікавішою є для радянського глядача пара Матвія та Мотрі (Боріс Андреев, Нонна Копержинська), які переймаються лише своєю земельною ділянкою та базаром. Закликані до порядку, Мат­вій і Мотря стають зразковими колгоспниками. Згідно з офі­ційною теорією, критикою і драматургією, позитивними є всі ці персонажі: слабка Марина (Катерина Литвиненко), примітивний Терентій (Микола Грищенко), голова колгоспу Гнат (Лесь Сер- Дюк) і, звичайно ж, парторг Тарас (Міхаіл Кузнецов). Коли цей фільм показали на Каннському фестивалі, причина його віднос­ного успіху полягала все-таки у використанні кольору, який додав привабливосте блідому соціалістичному реалізмові.

За винятком кількох якісних художніх фільмів, післявоєнне Українське кіновиробництво залишає по собі мало слідів у кінема­тографії Союзу з багатьох причин. Ті причини - передусім політич­ного й економічного плану, але також і професійного, естетичного и технологічного. Кіномову знищують, як справжні хижаки, театр 1 орнаментальність. Захоплення красивими декораціями та кольо­ром призводить до того, що вони переповнюють не тільки історико- біографічні картини, а й фільми про колгоспи, в яких прикрашено дійсність. Розбудова країни, яка повинна привести до побудови комунізму, здається дитячою грою. Глядач не знаходить у тому інтересу. Але, на щастя, є трофейні та недавно створені західні кіно­картини. 1955 року запускають у прокат тиражовані не менш як по тисячі копій дубльовані високомистецькі французькі фільми: «Червоне й чорне» Клода Отан-Лара, «Великі маневри» Рене Клера, «Тереза Ракен» Жака Федера, «Діти райка» Марселя Карне, «Плата за страх» Анрі-Жоржа Клузо. Ця демонстрація супроводжується популяризаційною акцією щодо французького кіна під час Фран­цузького тижня в СРСР у жовтні 1955 року, в якому беруть участь Рене Клер, П'єр Бост, Даніель Дар'є, Дані Робен, Ніколь Курсель, Жерар Філіп. У Києві публіка перепиняє рух делегації перед готе­лем, при цьому якийсь робітник підходить до Жерара Філіпа й

дарує йому свої бойові медалі.

2.«Подвиг розвідника», 1947р.

Київська кіностудія, сценарій М. Блеймана, К. Ісаєва та М. Макларського. Режисер Б. Барнетт. Оператор Д. Демуцький. Художник М. Уманський. Композитори Д. Клебанов і О. Сендлер. У ролях: П. Кадочников, Є. Ізмайлова, А. Бучма, С. Петров, Д. Мілютенко, С. Мартінсон, П. Аржанов, М. Романов, Б. Барнетт та ін.

Фільм «Подвиг розвідника » розповідає про подвиги бійців невидимого фронту.

... У розпал війни радянського розвідника Федотова кидають в глибокий тил ворога. Маскуючись під бізнесмена і фашистського офіцера, він веде свою роботу, перебуваючи в смертельній небезпеці щогодини. Сюжет фільму гострий, напружений до межі, рясніє сюрпризами Багато що в ньому здається неймовірним, але в житті радянської розвідки є приклади ще більш складних і заплутаних історій..

Довгий час вважалося, що прототипом Олексія Федотова був розвідник Микола Кузнєцов, який діяв на окупованій нацистами території.

Більш того, в деяких деталях разюче схожа версія Генріха Еккерта - Федотова і версії Пауля Зіберта - Кузнєцова.

Заменяти сценаристам М. Блейману, К. Ісаєву і М. Макларському імена небуло потрібно, оскільки героєм їх картини була вигадана людина .

Олексій Федотовбув задуман як колективний образ. Хоча ключовими епізодами його екранної біографії були справжні історії, почуті драматургами від різних розвідників .

У травні 1946 року режисера Бориса Барнетта відправили до Києва для виробництва фільму «Подвиг залишиться невідомим».

З чим стикається Барнетт, коли прибуває до Києва? Студія безлюдна і холодна . Світло подається нерегулярно. Все тут проблема:

макіяж, реквізит, костюми, прикраси. Сценарій майбутнього фільму вимагає переробки. Немаєкінодраматургів .

і невідомо коли вонипріїдут .

Керівником студії в Києві був тоді Амвросій Бучма. Він сам зіграв одну з ролей у фільмі і, звичайно ж, особисто цікавився цією постановкою. Крім того, він дуже любив Барнетта і дуже вірив у нього.

. Терміни виробництва скоротилися - картину потрібно зробити за п'ять місяців.

У січні приїхав сценарист М. Макларський і відразу ж долучився до роботи.

До першої версії сценарію, художня рада мала деякі серйозні претензії і поради, які викликали зміни в кращу сторону.

Ось лише деякі з них.

Спочатку було запропоновано "прояснити цілі подвигу Федотова". У фільмі вся історія досить зрозуміла. Дія починається з квартири Федотова в Москві, він тільки що повернувся з іншого завдання . Однак складна ситуація на фронті знову вимагає, щоб він з'явився у тилу ворога .Зокрема у ставці Гітлера. Його головним суперником є керівник охорони ставки Руммельсбург. Його головною метою є генеральний інспектор Кюн ,в руках якого плани військових дій.

По-друге, образ Кюна , один з найбільш вразливих в сценарії, повинен змінитися.Він водивильний и жалюгідний , тому історія його викрадення здається непереконливою. Фотопроби ( артист Владиславський) лише підтвердили це. Художня рада розглянула план режисера зробити Кюна «невидимим полководцем» і мозком одного зфронтів.

Однак, перш ніж дістатися до Кюна, розвідник з'являється в районі ставки Гітлера.

Тепер він Еккерт, представник фірми з заготовки щетини,

. тому що його намір полягає в тому, щоб зв'язатися з аналогічною фірмою,спадкоємець якої є помічником Руммельсбурга.Це дає йому можливість вступити в армію в якості інтенданского офіцера ,виїхати до Вінниці, куди перенесли ставку, і організувати там офіс для покупки щетини.

Обговорюючи сценарій на художній раді, майже всі відзначали наївність, майжеводевілність ь підприємства Федотова - вважали це пригодою, розрахованою на дурного німецького бізнесмена.Однак у картині підприємство залишилося,і немає ніякої в водевільності .

У пошуках актора на головну роль Борис Барнетт приїхав з Києва до Москви.

Ці пошуки були вимушені, адже, почавши знімати фільм "Подвиг залишиться невідомим", Барнетт мав намір зняти в головній ролі одного зі своїх улюблених "досвідчених акторів" - Миколу Крючкова. До цього він успішно працював з ним над трьома своїми картинами: " Передмісття ", "Біля Блакитного моря", "Ніч у вересні". Крім того, в пробах виявлена, за словами Барнетта, схожість Крючкова з розвідником Миколою Кузнєцовим.

Однак художня рада студії знайшла в цій ролі чарівність Крючкова дещо жорсткою, «комісарською». І порадила , щоб режисер шукав актора, в якому твердість і мужність будуть поєднуватися з чарівністю м'якості і інтелекту.

Барнет пробував на роль Федотова багатьох відомих акторів,

наприклад, Добронравова. Звернув він увагу і на Павла Кадочникова,

запропонував акторові прочитати сценарій і запросив його на пробу, яка в результаті «побила» всіх інших претендентів на роль.

Багато що дали Кадочникову для розуміння майора Федотова тривалі бесіди віч-на-віч зі справжнім розвідником - консультантом кінофільму.

Барнет належав до тих режисерів, які не дозволяють собі виносити на знімальний майданчик не відрепетирувані до найдрібніших подробиць сцени. Репетиції були тривалими, схожими на театральні. Барнет, якщо це було необхідно, залучав акторів і до підготовчєго періоду роботи. «Спочатку розберемося в логіці поведінки наших героїв, - говорив Борис Васильович, - а потім вже пошукаємо мізансцену».

За сценарієм Кюн - «одна з найбільш вразливих фігур». У повній відповідності зі своїм задумом, схваленим художньою радою, Барнет зробив Кюна справжнім полководцем, мозком одного з фронтів. І після деяких коливань зважився сам зіграти Кюна.

Головним оператором картини був Данило Порфирович Демуцький - класик німого кінематографа, соратник Довженко. Велика частина фільму знімалася в декораціях, в павільйоні - не тільки інтер'єри, але і пейзажі. У жодній картині Барнета не було такої великої кількості великих планів.

Фільм багатий акторськими успіхами. Мабуть, жодна стрічка Барнета, виключаючи « передмісття", не збирала такого цікавого акторського складу. Корифей української сцени і кіно А. Бучма з трагедійної силою зіграв роль патріота Лещука. Д. Мілютенко створив зловісний образ зрадника Бережного. М. Романов дав психологічно тонку і гостру характеристику генерала фон Руммельсбурга. Цікавий П. Аржанов в ролі фашистського агента Штюбінга. Те, що Федотов веде єдиноборство з такими небезпечними супротивниками, надає особливої гостроти двобою .

Чудовим даром перевтілення наділяє свого героя Павло Кадочников. Зображуючи Еккерта, актор використовував знайдений драматургами прийом - «розкиданя» на протязі всієї стрічки реплік з подвійним змістом, зрозумілим, природно, тільки герою фільму і сидячим в залі глядачам. Коли на дні народження генерала Кюна іменинник піднімав тост «За перемогу!», І Федотов - Еккерт значно підкреслював: «За нашу перемогу!» - це незмінно викликало бурю захоплення.

З таким же підтекстом вимовляється актором, наприклад, і така репліка, як «Добре. Ми розрахуємося з вами. Ідіть », звернена до зрадника Медведєва.

... Уже до березня 1947 року Барнет був настільки захоплений роботою, що майже перестав писати листи додому. Спав по три-чотири години на добу, знімав в основному ввечері, а день йшов на монтаж. Але коли прозвучали на студії перші слова схвалення, настрій у Барнета помітно підвищився: «Картина виходить цікава. Було два перегляду. Був великий успіх. Дивився Луків - гарчав від задоволення ...

Передчуття не обдурили режисера: «Подвиг розвідника» чекав приголомшливий успіх у глядача, безліч вітальних листів і телеграм, захоплені рецензії, звання лауреата і заслуженого діяча мистецтв України.

Фільм вийшов на екрани 19 вересня 1947, а вже 1 жовтня «Вечірня Москва» повідомила, що його подивилися в Москві понад одного мільйона глядачів. Гра Павла Кадочникова отримала високу оцінку. Відзначали «відсутність пози і перегравання», «м'якість і простоту виконавської манери ... це робить образ Федотова людяним і привабливим»,визначаючі «суворість і стриманість» акторських засобів вираження.

«Подвигу розвідника» судилася рідкісна доля - відкриття нового, по суті, жанру в вітчизняному кіно. Овіяний легендою майор Федотов Павла Кадочникова, з яким на екран прийшов герой невідомої хвилюючою професії, якійпородив цілу кінематографічну плеяду розвідників у фільмах наступних десятиліть.

З огляду на великий успіх фільму критикам здається, ніби по­чинається новий етап в українському кіні. Але навіть якщо зібрати тут усі інгредієнти шпигунського фільму, то інтелектуальний ас­пект драматургії, побудованої на кшталт захоплюючої шахової гри,

не може підтвердити такого припущення. Немає сумніву, що такі подвиги роблять із чудово зіграного Павлом Кадочніковим героя лукавого психолога. Проте все, що стосується почуттів, аж до внут­рішнього монологу, автори фільму лишають поза увагою. «Подвиг розвідника», в якому зроблено наголос на напрузі й патріотизмі, дивовижним чином нагадує «Зигмунда Колосовського». Щоправда, оскільки доку­ментальність поступається тут епічності, постановка «Подвигу роз­відника» бачиться витонченішою, зйомки Данила Демуцького - стилізованішими, а гра акторів - гнучкішою. Виконуючи епізодичну роль старого агронома Лещука - свою останню справжню роль у кіні (хоча він з’явиться ще раз на екрані 1952 року у фільмі-ви- ставі «Украдене щастя»), - Амвросій Бучма уособлює патетичного персонажа, в якому впізнають себе мільйони людей, котрим довелося подолати сумніви і зберегти вірність батьківщині перед окупантом.

3.Тарас Шевченко», 1951 р

Ігорові Савченку випадає нагода поставити най­більший історико-біографічний фільм нового періоду - «Тарас Шевченко», який відповідає всім критеріями радянських суперпро- дукцій. Він не претендує на повну розповідь про життя великого національного поета, як це було в Петра Чардиніна 1925 року, - дише відтворює найважливіші моменти його мистецької та полі­тичної діяльности 1841-1859 років. Розповідна в першій частині, картина стає динамічнішою в другій, де, уникаючи поділу на епізоди, кінорежисер дотримувався іконографічного розвитку «Притчі про блудного сина» - серії із 12 малюнків, що їх Шевченко виконав чор­нилом і сепією в роки заслання. Однак авторові картини завжди дорікатимуть за пропуск деяких епізодів життя поета: його дитин­ства; його дуже важливої зустрічі в Санкт-Пєтєрбурзі із земляком, художником Іваном Сошенком; його звільнення з кріпацтва та його стосунків із простими людьми. Дехто виступає, небезпідставно, проти недоречного вживання героєм російської мови, тоді як режисер вимагав від російських акторів говорити українською. Поезії, які декламує Тарас Шевченко рідною мовою, невиразні й немовби штучно вставлені в текст. Секретар КП(б)У з ідеологічних питань Іван Назаренко вимагає від Ігора Савченка близько 70 змін та купюр. Декотрі з них суперечать історичним та біографічним фактам: ідеться, зокрема, про вигадані стосунки між Тарасом Шевченком, Ніколаєм Чернишевським і Ніколаєм Добролюбовим. Савченко бореться проти чиновництва, але помирає, ведучи зйомки та підготовчі роботи для майбутнього фільму про донбаських шахтарів - «Зорі». Картину «Тарас Шевченко» закінчують його недосвідчені учні: Алов, Наумов, Мелік-Авакян, Файзієв, Параджанов. Фільм є нерівним, найслабша - остання частина, в якій багато повторних експозицій текстів поета, опублікованих різними мовами, або цитат авторів, які поблажливо висвітлюють історичну кон’юнктуру.

На початку фільму з’являється 27-річний Шевченко, який ді­знається про смерть Лєрмонтова; сам він навчається тоді в Академії мистецтв у Санкт-Пєтєрбурзі. Приблизно того ж віку - Сергій Бон­дарчук, виконавець головної ролі (після ролі Валька в російському фільмі Сєрґєя Ґєрасімова «Молода Гвардія»), чия гра нагадує в де­чому гру Амвросія Бучми в однойменній стрічці Петра Чардиніна. Повернувшись в Україну, поет приєднується до своїх соратників - Миколи Гулака, Миколи Костомарова (Лаврентій Масоха), Пан­телеймона Куліша (Павел Спрінґфєльд) та інших. Невдовзі вони утворюють таємне політичне товариство «Кирило-Мефодіївське брат­ство», яке називає своїми завданнями скасування кріпацтва, приві­леїв дворянства, національної нерівноправносте, а також об’єднання всіх слов’янських народів у єдину федеративну республіку. У цьому товаристві Тарас Шевченко - надхненник революційної течії. Він суворо засуджує «групу Миколи Костомарова», що представляє українську буржуазію, більш помірковану, реформістську й ліберальну. У березні 1847 року братство викрито. Шевченка за доносом за­арештовують, потім засилають у рекрути до Оренбурга із заборо­ною писати й малювати. Його провина - поезії українською мовою, в яких висловлено весь біль його народу. Під час заслання поетові доводиться зносити все: приниження, спеку, важку й безглузду муштру, а насамперед - постійну присутність перед своїми очима несправедливости. Його друзі, солдат Скобелев (Міхаіл Кузнецов), польський революціонер Сєраковський (Іван Переверзев), капітан Козарєв (Марк Бернес) і комендант Усков (Дмитро Мілютенко) допомагають йому зносити страждання. Після десятирічного пере­бування в казармах хворого Шевченка звільняють завдяки клопо­танням російських демократів Ніколая Чернишевського (Владімір Честноков) і Ніколая Добролюбова (Ніколай Тімофєєв).

Оскільки постановка фільму відбувається в час злісних нападів компартії на український націоналізм, зокрема в літературі, де не щадять навіть Олександра Корнійчука, творчість Ігора Савченка сприймається більше формою, ніж змістом. Деспотизм російської монархії, жорстокість дворянства, опортунізм українських лібера­лів, повстання селян - усе це добре бачить поет, який то звинувачує, то співчуває. Але критика суспільства цим героєм межує з політич­ним донкіхотством, оскільки його надміру сублімована особистість надто контрастує з другорядними, знятими в півтонах, персонажами. Утім, деякі сцени, що сягають крайнього драматизму, підвищують художню якість фільму, яка вивітрюється з кожним епізодом: Шев­ченко в капітана Козарєва; покарання Скобелева шпіцрутенами; ляпас Шевченка провокаторові. Цю останню сцену показано після кадру царя в супроводі відлуння, яке розляглося в палаці, і вона справляє враження, мовби поет дає ляпаса самодержцеві.

У методі реалізації дві серії фільму різняться експресивністю передавання кольору. Різкий в епізоді з поміщиком Барабашем (Олександр Хвиля), де розкіш обстановки тяжіє над грою акторів, загублених серед декорацій Левана Шенґелії, колір стає перелив­частим у другій частині твору - із блакитною та жовтою домінан­тами, - що нагадує акварелі художника-поета. Ґрунтуючись на біо­графії персонажа, надхненного революційним і панславістським духом, «Тарас Шевченко» не повинен особливо будити в очах влади старих демонів прихованого націоналізму. Таким є розпорядження, дане цьому патетичному творові з чудовими меланхолійними зоб­раженнями, що їх створили оператори Данило Демуцький, Іван Шеккер і Аркадій Кольцатий.

4. весна на Зарічній вулиці», 1954 р

Одеська кіностудія, 1956 Сценарій Ф. Міронера. Режисери Ф. Миронер і М. Хуцієв. Оператори Р. Василевський і П. Тодоровський. Художник В. зачинати. Композитор Б. Мокроусов. У ролях: Н. Рибников, Н. Іванова, В. Гуляєв, В. Пугачова, Г. Юхтін, Р. Шорохова, Н. ключним, М. Гаврилко, Ю. Бєлов, В. Валентин Андрійович Брилєєв.

Серед перших фільмів молодих кінематографістів, коло яких дедалі ширшає на українських кіностудіях, подиву гідним витвором під впливом італійського неореалізму, який діє на все радянське кіно, залишається «Весна на Зарічній вулиці». Правдоподібний опис повсякденного життя, природне освітлення, камера на вулиці та підхід до соціального питання виключають самі по собі будь-яку психологічну схематизацію. Тема цього фільму про робітничу молодь аналогічна темі «Панночки і хулігана» Владіміра Маяков- ського, але її розглянуто з кінця. Тетяна Левченко (Ніна Іванова) викладає робітникам у вечірній школі, але погано пристосовується до авдиторії. Найкращий ливарник заводу Олександр Савченко - Саша ( Микола Рибніков) - незграбно залицяється до неї. Коли ж не досягає взаємности в коханні, починає прогулювати заняття. Тетяна невдовзі усвідомлює, що сумує за Сашею. Навесні випадкова зустріч різко змінює їхнє життя. Саша переконує Тетяну в щирості своїх почуттів. Пориваючи з академічним конформізмом, ця побутова комедія, знехтувана Київською кіностудією і збута для виробництва Одеській, акцентує на індивідуальній поведінці персонажів, на простоті й прихованій іронії. Це вже не історія поганого хлопця, якого любов до своєї гарної вчительки штовхає до навчання, а історія панночки, яку її поганий учень навчає відкривати людську красу.

У 1954 році ВГІКовец Фелікс Миронер написав одноактну п'єсу про сталеварів. Проходячи практику на Одеській кіностудії, він переробив рукопис в кіносценарій. Ідея сподобалася, і фільм тут же пішов у виробництво.

Режисерами «Весни на Зарічній вулиці» були затверджені Фелікс Миронер і ще один випускник ВДІКу Марлен Хуцієв.

«Перший фільм - це завжди дуже важливо, - каже Хуцієв. - «Весна на Зарічній вулиці» - це, мабуть, моя єдина картина, яка була зроблена легко. Зібралася дуже дружна група. Сценарій належав Феліксу Миронеру, з яким ми жили в одній кімнаті в гуртожитку ВДІКу і разом багато писали. Знімали оператори Петро Тодоровський і Радомир Василевський, - дуже молоді, відчайдушні, захоплені. А час був чудовий - все було якось легко.

Ми зібралися цією командою, і в Одесу нас покликав вельми своєрідний і, незважаючи на складний характер, чудова людина Олександр Валентинович Горський, який знав нашу майстерню, майстерню Ігоря Савченка, ще по практиці на Київській кіностудії, де він був директором. Горський якось посварився з Хрущовим, той зняв його з цієї посади і відправив до Одеси. На заслання. Як Пушкіна. А в Одесі в той час була навіть не студія, а кінофабрика, база. І відроджувати студію Горський запросив нас ».

Успіх ліричного фільму багато в чому визначається точним вибором акторів.

Миколу Рибникова в ролі Саші Савченко затвердили не відразу, тому що у нього була невдала проба. Кінематографічне начальство наполягало на запрошенні іншого актора, більш високого і плечистого. Хуцієв обурився і наполіг на другій пробі: «Ми зняли" сцену визнання в класі ", і в матеріалі я побачив такий погляд Миколи , в ньому було щось таке глибоке, що я скрикнув:" Слава Богу, йде ". І пішло ».

У ролі вчительки Тетяни Сергіївни знялася Ніна Іванова. У кіно вона дебютувала в десятирічному віці, зігравши у військовій картині «Жила-була дівчинка» (1944).

Ніна не думала пов'язувати свою долю з кінематографом. Вона вступила до медичного інституту. Але в 20 років знайомий студент ВДІКу запросив її зіграти в своїй дипломній короткометражці. Там-то її випадково і побачив Марлен Хуцієв ...

Геннадій Юхтін зіграв інженера Крушенкова, до якого Савченко приревнував «свою» Тетяну. «Спочатку мене запросили на невелику роль сталевара, і навіть непогано виходило, - зауважує артист, - але Марлен сказав, що є проблеми з головним інженером. Мене спробували на цю роль, затвердили, і завдяки Марлену мені вдалося подолати досить важкий літературний матеріал, тому що образ інженера, мабуть, один з найскладніших в картині. Він любив і не любив, його любили і не любили, він працював і не працював. Словом, він був і його начебто не було. Тому довелося щось вигадувати, чимало потрудитися, щоб він став живим і реальним ».

Сюжет «Весни на Зарічній вулиці» від початку і до кінця придумав Фелікс Миронер. Але в Запоріжжі впевнені, що подібна історія насправді трапилася у них в місті, і називають прототипів головного героя.

При роботі над образом Миколі Рибникову дійсно дуже допоміг молодий сталевар, передовик Григорій Пометун. Його викликали в партком, де познайомили з Хуцієвим і дали завдання: «Є артист, вам ровесник, дуже здібний, але після музичного училища. Допоможете йому увійти в образ металурга? »

У величезному мартенівському цеху було десять печей. У фільмі є епізод, де електровоз в'їжджає в мартенівський цех. Але як висвітлити це величезне приміщення? «Ми попросили сталеварів спеціально для зйомок цього епізоду відкрити одночасно всі заслонки мартенівських печей, що за технологією варіння стали категорично заборонено, - згадує Тодоровський. - Умовили, сталевари - хлопці молоді, як і ми, підтримали нас ».

У Запоріжжі снігу не було. А Хуцієву треба було зняти епізод, коли вчителька диктує текст диктанту, а за вікном класу йде сніг. Спорядили спеціальну команду, яка повинна була відправитися до Москви, а потім в Новосибірськ, щоб там зняти засніжені пейзажі. Увечері група поїхала, а вранці в Запоріжжі посипав приголомшливий сніг. І за один день зняли кілька сцен.

Пісня з «Весни ...» відразу стала популярною. Рибников згадував, як до них на зйомки, вже на Одеську кіностудію, приїхав автор її тексту Олексій Фатьянов. Він був засмучений: «Все в пісні є – і кохання , і дружба, а ось професії немає». Довго він мучився, не міг знайти потрібні слова. І одного разу вночі він раптом вдається радісний: «Все, знайшов!» І читає знамениті рядки: и заводская прохадная что в люди вывела меня «» ...

«Весну на Зарічній вулиці» створювали два роки. глядачу картину показали в 1956-му. «Весна ...» не викликала ніяких зауважень цензури. Втім, було якесь зауваження, невиразно сформульоване. А Хуцієв, скориставшись нагодою, дозняв один важливий для нього кадр. Коли всіх заселили вже в нові квартири, герой Юрія Бєлова залишається один з пляшкою шампанського і зауважує розгублено: «Напівсухе ...»

А через кілька місяців, коли фільм вийшов на широкий екран, глядачі вже цитували його напам'ять. У 1957 році "Весна на Зарічній вулиці" отримала приз на фестивалі молоді і студентів у Москві. Микола Рибников наділив свого героя рідкісним шармом . Великий актор Євген Леонов писав синові: «Прийшов до готелю, включив телевізор - і раптом показують фільм Хуциєва" Весна на Зарічній вулиці ". Мене так вразила гра Рибникова, що я засмутився - я зрозумів, що я ніколи так не зможу. Він так вгадав в цього робочого хлопця, що я подумав: "Як же можна так грати!" - таким простим-простим, таким ось органічним ніколи я не стану ».

Зачіску вчительки Тетяни Сергіївни - знаменитий завиток біля скроні - нарекли «локоном пристрасті». Модниці нещадно палили волосся, щоб тільки його повторити. Вони не знали, що у актриси Ніни Іванової, яка зіграла цю роль, неслухняні кучерики від природи. «Тетяна Сергіївна в" Весні "була така красива тому, що камера дивилася на неї закоханими очима оператора Радомира Василевського», - говорили творці картини.

Після «Весни ...» Радик з Ніною одружилися і переїхали жити до Одеси. Листи їй йшли кипамиз усіх кінців країни. У багатьох - визнання у коханні .

Але подальша кар'єра в кіно не склалася. Ніна Іванова зіграла ще в декількох фільмах, а в середині 1960-х років несподівано повернулася з Одеси і влаштувалася працювати асистентом режисера на студію імені Горького. Шлюб з Радомиром безглуздо розпався, і почалася самотність. Ніна Георгіївна залишила кіно і влаштувалася працювати медсестрою в лікарні поруч з ВДНГ. У найважче, онкологічне, відділення ...

Через багато років після виходу фільму на екрани була знята ностальгічна документальна стрічка «Повернення в весну», яка розповідає про те, де і як свого часу зароджувалася «Весна на Зарічній вулиці».

Чудова пісня з фільму стала справжнім гімном заводу «Запоріжсталь», а початкова мелодія - позивними міста Запоріжжя. У музеї заводу є спеціальний стенд - «На зйомках фільму" Весна на Зарічній вулиці "». А сходи, на якій сталевар Саша Савченко зізнавався в коханні своїй вчительці, нарекли «сходами кохання ».

Марлен Хуцієв приїхав до Запоріжжя на творчий вечір. І коли в заводському Будинку культури зазвучали слова пісні - в моей судьбе ты стала главной родная улица моя «...» - всі присутні піднялися, як при звуках гімну. Марлен Мартинович не зміг стримати сліз ...

Питання для самоконтролю

1. Охарактеризуйте втрати українського кіно після окупації України нацистами?

2. Які документальні філми було знято довженком у 1943-1944 рр.?

3. Які образи використовував довженко у своїх документальних фільмах?

4. Яка картина українського режисера здобула золоту медаль на фестивалі у Венеції 1946 р?

5. Назвіть моральні проблеми у фільмах марка донського?

6. Що заважало відновленню українського кіно після Другої світової війни?

7. Чому в українському кіно спостерігався застій та занепад у 1949-1956 рр.?

8. Що таке теорія безконфліктності в радянському кіно?

9. Які наслідки мала орієнтація радянського керівництва на так звані шедеври?

10. У чому виражалися негативні наслідки зйомки театральних вистав для кіно?

Тестові завдання

Коли було створено художню раду у рокы Другої світової війни:

a. 1944

b. 1942

с. 1941

d. 1945.

Хто був режисером філма непокорені:

a. Ігор Савченко

b. Олександр Довженко

с. Марк донський

d. Григорій чухрай.

Яка картина ігоря земганова була заборонена радянською владою:

a. У далекому плаванні

b. Тарас Бульба

с. Тарас Шевченко

d. Українські мелодії.

Картина зигмунд кколосовськый була знята в жанрі:

a. Фантастика

b. Пригоди

с. Мелодрама

d. Комедія.

Коли почалася сталінська чистка в українському кіно після війни:

a. 4 вересня 1946

b. 10 березня 1947

с. 24 грудня 1948

d. 25 квітня 1950 .

Визначте дату завершення відновлення одесської кіностудії:

a. 1946

b. 1949

с. 1954

d. 1956.

у 1951 р вперше в СРСР на київській кіностудії стала використовуватися:

a. Магнітна звукозапис

b. Тонування

с. Відеозапис

d. Копіювання.

У якому році в Україні не було створено не однієї картини:

a. 1946

b. 1947

с. 1949

d. 1950 .

Яка картина стала початком жіночої теми в українському кіно після 1953 року.

a. Веселка

b. У мирний час

с. У далекому плаванні

d. Доля марини.

Фільм подвиг розвідника став засновником жанру в радянському українському кіно

a. Пригод

b. Шпигунського жанру

с. Історичної драми

d. Бойовика.

Рекомендована література

Основна:

Багацький В. В. Культурологія (історія і теорія світової культури ХХ століття) : навчальн. Посіб. кіїв: Кондор, 2007. 304 с.

Брюховецька Л.І.Кіномистецтво: навч. посіб. кіїв: Логос, 2011. 391 с.

Госейко Любомир. Історія українського кіномистецтва. 1896— 1995. кіїв: КіноКоло, 2005. 464с.

Іллєнко Ю.Г. Парадигма кіно. Київ: Абрис, 1999. 416 с.

Корогодський Р. Довженко в полоні: розвідки та есеї про Майстра. кіїв: Гелікон, 2000. 348 с.

Мєднікова Г.С.Українська і зарубіжна культура ХХ століття : Навчальний посібник Кіїв: Знання,2002. 216с.

Мусієнко О.С. Українське кіно: тексти і контекст. Вінниця: Глобус-Прес, 2009. 432 с.

Нариси з історії кіномистецтва України. / Ред. В. Сидоренко. Київ: Інтертехнологія, 2006. 864с.

Сто фільмів українського кіно : Анотований каталог за проектом ЮНЕСКО “Національна кінематографічна спадщина” / Упоряд. Р. Бєляєва, Р. Прокопенко. Кіїв: Спалах, 1996. 127 с.

Тримбач С. Олександр Довженко: загибель богів. Ідентифікація автора в національному часопросторі /відп. ред. Т. Трубнікова. Вінниця : Глобус-прес, 2007. 800 с.

Юрчук В.І. Культурне життя в Україні у повоєнні роки: світло й тіні. Кіїв: Асоціація Україно, 1995. 80 с.

Додаткова:

Без сна на Заречной улице. — М.: Экран и сцена, 2002, № 6.

Выстробоец А.И. Сергей Бондарчук: Судьба и фильмы. москва: Искусство, 1991. 331 с .

Герої та знаменитості в українській культурі / за ред. О.Гриценко. кіїв: УЦКД, 1999. 352 с.

Довженко без гриму: Листи, спогади, архівні знахідки . / упор. Віра Агеєва, Сергій Тримбач. кіїв: КОМОРА, 2014. 472 с.

Довженко і кіно ХХ століття.Зб. ст. / Упор. Л.Брюховецька, С. Тримбач. кіїв: Поліграфцентр ТАТ, 2004. 264 с.

Історія української культури : словник термінів і персоналій. / за ред. Л. В. Анучиної, О. А. Стасовської, О. В. Уманець. Харків : Право, 2012. 238 с.

Капельгородська Нонна, Глущенко Євгенія, Синько Олександра. Кіно­мистецтво України в біографіях. кіїв: ТОВ АВДІ, 2004. 712 с.

Кушниров М.А. Жизнь и фильмы Бориса Барнета. Москва : Искусство, 1977. 264 с.

Мистецтво України. : Біографічний довідник. / За ред. А.В.Кудрицького.

Кіїв: Українська енциклопедія ім. М.П.Бажана, 1997 . 700 с.

Мусский и. а.100 ВЕЛИКИХ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ КИНОФИЛЬМОВМосква: Вече, 2005 .476 с.

Павлова М.И. Павел Кадочников. Москва: Искусство, 1991. 192 с.

100 великих діячів культури Україн./ Упор.и О. О. Попельницька,

М. В. Оксенич. Кіїв: Арій, 2010. 464 с.

Опорні поняття сталінське кіно , жданівщина , космополітизм , теорія безконфліктності , малокартинье , жіноче кіно , орієнтація на шедевр

,біографічний фільм шпигунський жанр

Тема 4. Розвиток кіномистецтва в зарубіжних країнах у 60-х рр. ХХ ст.

План

* Криза модерністських течій у кіномистецтві
* «Лоуренс Аравійський». Виробництво: Велика Британія, 1962 р
* «Бонні і Клайд». Виробництво: «Уорнер бразерс» і ін., США, 1967р.
* Одіссея 2001 ». Виробництво: «Метро-Голдвін-Майєр», США ВеликаБританія. 1968 р.

1.Криза модерністських течій у кіномистецтві

«Нова хвиля» виникає в сезон 1958—1959 років з появою в прокаті в лютому-березні двох фільмів Клода Шаброля «Красень Серж» та «Кузени» і показом на Каннському МКФ в травні фільмів «400 ударів» Франсуа Трюффо і «Хіросіма, любов моя» Алена Рене. Навесні 1958 року тижневик «Експрес» писав: «Поряд з комерційним кіно (...) народжується паралельне кіно, народжується завдяки кільком режисерам, здебільшого молодим, які відчули, що оновлення кіно прийде не від широкого екрану, не від кольору, не від якого-небудь ще технічного прогресу, а “зсередини”». У таких фільмів були свої апологети, які вітали свободу режисерського вислову, і були противники, які вважали молодих режисерів некомпетентними. 1962 року «нова хвиля» спала, тож як соціально-економічний феномен вона існувала 4 роки. Упродовж цього часу 97 режисерів поставили і випустили на екрани свої перші повнометражні фільми. Завдяки цьому відбулося оновлення французького кіно

Найпомітніші представники «нової хвилі»: Клод Шаброль, Клод Лелюш, Франсуа Трюффо, Жан-Люк Годар, Луї Маль, Коста-Гаврас, Ален Рене. Вони заперечували свою приналежність до єдиного напрямку, але їхні роботи були схожими. Основні риси нової хвилі

* Розширення життєвого матеріалу.
* Заглиблення в актуальні проблеми.
* Вираження настроїв невдоволеності молодих людей та їхнє скептичне ставлення до соціальних цінностей.
* Професія кінорежисера ставала доступнішою, аніж раніше. «Нова хвиля» продавалася нарозхват, її виробляли для внутрішнього користування і на експорт. З її приводу було написано масу статей і рецензій, вона викликала бурхливі дискусії. Дуже швидко стає неможливо відділити фільми від рекламного кипіння довкола них. З другого боку, на думку одного з її учасників Едуарда Молінаро (десять років професійної роботи), «треба було б розділити на дві частини режисерів «нової хвилі»: з одного боку, молоді постановники, які ввійшли в професійне середовище звичайним шляхом, тобто включившись в нормальну систему виробництва, з другого — ті, які зуміли змусити молодих продюсерів повірити їм. Гадаю, не було б Трюффо чи Шаброля, ми, хто прийшов звичайним шляхом, залишилися б службовцями кіно. Тільки завдяки появі їхніх фільмів, і в мене з'явився маленький шанс, що мій наступний фільм не буде пустопорожній».

Старші кінематографісти різко критикували «нову хвилю». Клод Отан-Лара писав: «Віднині не потрібні більше ніякі правила і натомість теж нічого не потрібно! Ніяких твердих сценаріїв. Ніякого монтажу! Ніякого зв'язку міжпланами! Ніякої операторської роботи!» Він вважав, що «нова хвиля» повела кіно по шляху смакуваня пороку мета її представників — прагнення нездоровими забавами звабити глядача.

Справді, «нова хвиля» виявила потяг до імпровізаційного методу зйомки, головним чином на натурі та в природних декораціях, тобто до відображення на екрані «живого життя». Вона принесла на екрани багато незнайомих раніше людських типів, змінила уявлення про красу, про сучасне соціопсихологічне обличчя артиста (зокрема Жан-Поль Бельмондо — супермен з ніжною душею, сприймався новими поколіннями глядачів ледь не як ідеал чоловічої краси). Більшість акторів одержали імпровізаційну свободу. У Годара, Маля, Шаброля звучала тема викриття безвідповідального існування — для персонажів їхніх фільмів сучасне було ефемерним і підвладним щохвилинним реакціям. Тому ці герої — ізгої, скептики або безумні аутсайдери «суспільства споживання».

Характерно, що широке захоплення фільмами «нової хвилі» невдовзі змінилося і тверезий аналіз виявив немало поверхового і минущого. Один приклад: починаючи з 1958 року, кінознавці й соціологи здійснювали міжнародний проект порівнянь кінематографічних героїв європейських фільмів. Кіногерой мав бути ключем до аналізу відмінного і схожого в кінопродукції в країнах різного суспільного устрою, різних культурних традицій, різних концепцій людини і суспільства. Через 10 років були опубліковані результати. Французька група досліджувала фільми «нової хвилі», які мають багату наукову літературу. Для аналізу героїв з позицій соціологічних обрали 18 фільмів. В результаті було зроблено такі висновки: 1) дія всіх фільмів відбувається в сучасному житті, не було жодного елементу чи бодай алюзії до минулого, немає і генеалогії героїв — вони цілком у сучасності; 2) в переважній більшості дія відбувається в одному місці, у Франції — режисери зігнорували можливість, яку дає зміна місця дії. У тих фільмах бракує елементів екзотики, пригоди. Їх можна окреслити як фільми, які роблять на сусідній вулиці; 3) банальність, повсякденність інтриг, взятих загалом з приватного життя. Дія розвивається в короткому часі, протягом дня чи навіть кількох годин. Тлом для героїв є локальне середовище, як правило, міське. Такі стереотипні ситуації творять і характери героїв. Сам вибір ситуацій визначив характер героя гучної «нової хвилі»; 4) героями були переважно молоді люди, тобто нова хвиля представила молоду французьку генерацію. Героями другого плану нерідко були іноземці, які погано знали французьку, що утруднювало спілкування, зросла роль жестів, універсальних у своєму значенні. Іноземці підкреслювали роль паузи, мовчання, досить характерних для епохи. Герой «нової хвилі» позбавлений волі та інтелекту, є людиною посередньою, не проявляє видатних рис, життя його буденне і мотиви його дій диктуються чимось хвилинним, імпульсивним. Мало є постатей симпатичних, переважна більшість викликає суперечливі оцінки. Більше того, головний герой часто змальований як постать антипатична. Деякі герої будили в глядача співчуття, але не будили подиву. Вони не є альтруїстами, не вірять у значення співпраці між людьми, понад усе хочуть зберегти свою незалежність. Стосунки з людьми спираються на обмін чимось приємним. Герої — переважно багаті, тяжіють до розкоші, яка не доступна більшості населення Франції. Бажання грошей постає у фільмах як риса позитивна і слушна, вони не зацікавлені в роботі.

Франсуа Трюффо (1932-1984)Кіно захопило його ще з дитинства: в десятирічному віці почав дивитися фільми, а 1947 року став одним з організаторів клубу кіноманів «Праця і культура». 1953-го надрукував перший матеріал в журналі «Кайє дю сіне- ма». Був асистентом у трьох фільмах Роберто Росселіні. 1959 — поставив перший фільм «400 ударів», який здобув «Золоту пальмову гілку» МКФ у Каннах.

Як Трюффо осягав мистецтво кіно? «Перші двісті фільмів я подивився таємно — прогулюючи уроки і пробираючись в кінозал без квитка через запасний вихід чи вікна туалету, як правило, вечорами, коли батьків не було, щоб до їхнього повернення бути в ліжку і робити вигляд, що сплю. Ця моя спрага видовищ закінчилася сильними болями в шлунку, спазмами, невиразними страхами і постійним відчуттям вини, яке посилювалось від емоційних перевантажень. (...)

Я не любив історичних і воєнних картин, а також вестернів, оскільки дуже важко уявити себе їх героєм; мені залишилися таким чином, детективи і любовні фільми. Проте на противагу юним глядачам мого віку, я перевтілювався не у визнаних героїв, а в героїв ображених, часто — винних. І зрозуміло, чому твори Хічкока, цілком присвячені темі страху, полонили мене з самого початку; потім настала черга Жана Ренуара з його прагненням зрозуміти інших; і ось мій мозок виявився готовий до того, щоб зрозуміти ідеї і образи, створені Жаном Віго, Жаном Кокто, Саша Гітрі, Орсоном Веллсом, Марселем Паньолем, Любичем і, звичайно, Чарлі Чапліним — тими, хто не був аморальним, а тому «сумнівається в моральності інших».

Трюффо засвоював не прийоми майстрів, а їхню культуру. На зорі своєї кінематографічної діяльності Трюффо любив повторювати, що він підірвав систему жанрів, змішавши їх в одній картині, що він змусить глядача, привченого до того, що фільм розвивається в певному руслі, заданому з самого початку, звикнути до змішання жанрів і стилів, до несподіваної зміни тону. Але дійсність розпорядилася інакше, і Трюффо виявився постановником низки мелодрам, іноді навіть кривавих («Ніжна шкіра», «Сусідка», «Сирена «Міссісіпі» та ін.), гангстерського фільму («Стріляйте в піаніста»), детективу («Веселенька неділя»). Він часто будував свої картини довкола любовного трикутника («Жуль і Джим»), його любов до старого кіно привела до того, що в його фільмах з'явилися нехарактерні для сучасного кіно образи жінок-вамп («Сирена «Міссісіпі»). То що це — відступ від своєї програми? В якомусь сенсі так, тому що Трюффо не зміг здійснити тої запаморочливої революції і набути повної свободи, якої вимагав, будучи критиком (за роки рецензенства нажив собі 10 — 20 всесвітньо впливових ворогів). Франсуа Трюффо сказав про себе: «Я є повною протилежністю режисеру-авангардисту. У мене ностальгійний склад. Я постійно орієнтований на минуле. Нових віянь не вловлюю». Замахнувшись на новаторство, Трюффо залишився традиціоналістом в мистецтві.

Цикл фільмів про Антуана Дуанеля (актор Жан-П'єр Лео) — це втолення комплексу безбатьківства. Цей життєпис тривав з 1959 до 1979 року і включив у себе п'ять фільмів: «400 ударів», «Антуан і Ко- лет», «Украдені поцілунки», «Родинне вогнище», «Зникаюча любов». Персонаж увібрав у себе риси актора, що його грав, і самого Франсуа Трюффо. «Жан Ренуар переконав мене, що актор, який грає того чи іншого персонажа, куди важливіший, аніж сам персонаж, інакше кажучи, абстрактним завжди треба жертвувати заради конкретного. І немає нічого дивного в тому, що з першого дня зйомок «400 ударів» Антуан Дуанель почав віддалятися від мене і зближуватися з Жаном- П'єром»,— так пояснював Трюффо свого персонажа, додаючи, що Жан-П'єр Лео здається йому кращим актором свого покоління.

У фільмі «400 ударів» 13-річний Жан-П'єр Лео зіграв свого ровесника, підлітка, для якого тягарем є його становище у школі та родині, який прагне вирватися за межі похмурої і нудної повсякденності. Чиста, довірлива душа, Антуан Дуанель не може пристосуватися до життя. Він невдаха. Самотній вдома, принижений у школі. Він страждає від грубощів матері, від байдужості вчителя. Його душа постає на екрані ніби через збільшуване скло. Черствість дорослих штовхає його спершу до незначних провин, а далі до все серйозніших і врешті до крадіжки. Й Антуан потрапляє в колонію для неповнолітніх правопорушників.

Антуан Дуанель — персонаж асоціальний, але не антисоціальний, у нього «прекрасні стосунки з людьми, але важкі стосунки з життям». Улюблений персонаж Трюффо ніби синтезує в собі обидві лінії творчості режисера: потяг до автобіографізму і до цитатності, до кінематографічної спадкоємності. При цьому культурна апеляція подвійна — до персонажа Чапліна й естетики Андре Базена. Слабкий, несміливий персонаж, придуманий режисером, несподівано підкорив його своїй волі.

Дуанелівський цикл — це в якомусь сенсі історія взаємин. Спроба навіть часткової інтеграції в суспільство, яку зробив Трюффо в останній картині циклу, де Антуан стає письмеником, порушує цілісність іміджу. «Зникаюча любов» — це підсумковий фільм. Під виглядом спогадів героїв тут зв'язуються воєдино образи, лінії і мотиви попередніх чотирьох стрічок. Безпрецедентний в історії кіно дуанелівський цикл зіграв визначальну роль у творчій біографії Трюффо. У циклі зосередились всі основні теми і мотиви його творчості. Насамперед — дитинство («Дика дитина» 1970, «Кишенькові гроші» 1976). Мораль першого з названих сформулював сам Трюффо: «Все, що приходить від природи, ми одержуємо у спадок, культура ж дається тільки через виховання. Ось чому ця тема така важлива і прекрасна...». В. Божович підкреслював: «Світ щирості і чистоти асоціюється зі світом дитинства, який Трюффо зображує з великим співчуттям. Трюффо дорікали в тому, що він перебуває в полоні застарілих і схематичних уявлень, характерних для XVIII століття. Проте нам здається, що гуманістичні ідеї, на захист яких він виступив у своєму фільмі (включаючи право людини на опір несправедливості), значно багатші й ширші, ніж прямолінійний догматизм його противників і опонентів».

Певний час Трюффо поєднував режисуру з професією критика і 1960 року виходить його стаття «Маніфест», в якій підведено перші підсумки штурму кіно молодою режисурою. Він доказово обґрунтував закономірність появи «нової хвилі», з гордістю змалював прогресивний характер зміни поколінь і тверезо оцінив резерви руху, в рядах якого ішов сам. Це, на його думку, не художня і не соціальна течія, її представники не зв'язані єдністю політичних поглядів і творчих позицій.

У фільмі «Жуль і Джим» (1962) лірик Трюффо відчуває себе і здійснює як історик. Тут відчутне все, що залишається за межами короткої монтажної фрази. Секунда тут — секунда віку. Режисер показав Париж 1912 року, виникнення нової моралі та естетики, які розглядаються з точок зору, що постійно змінюються. В Катрін, як її зіграла Жанна Моро, є й істинне самозагоряння життя і примхливість, недоступна жінкам наших днів, бо виглядала б у наш час ламанням чи стилізацією. Непослідовність Катрін — її вина. Навіть повнота життя не може зберегти себе, просто повторитись. Естетику цього фільму і його історико-філософську концепцію визначає те, що в основі всього лежить непорівнюваність, неуподібнюваність того, що розглядається. Трюффо — спадкоємець традицій і багатства національної школи реалізму. В тих надіях і в тих моральних дослідах, якими позначений початок століття, Трюффо шанує не тільки їх світ і поезію, він шанує їх сенс і суть.

Роль, яку відіграє культура, зокрема, книжка, в людському житті — це тема цілої низки фільмів і зокрема «451 за Фаренгейтом» (1966, за романом Рея Бредбері). У цьому фільмі Трюффо виступає на захист духовності, поезії, ніжності, без яких люди ризикують перетворитися в бездушних роботів, охоплених манією руйнування. Трюффо розповідає просту історію про суспільство, в якому заборонено читати і мати книги. Йдеться про смертельно хворе суспільство, яке, досягнувши високого рівня науково-технічного прогресу, встановлює режим духовного

дикунства, гіпертрофує «масову культуру»; знищує істинну культуру. Режисер вступає в діалог не тільки з літературною класикою, а й з літературою майбутнього. Картина знімалась на англійській студії. Задум — створити узагальнену модель майбутнього західного суспільства. Фільм моделює звичайний, уніфікований і раціоналізований світ, де все — у блискучій «упаковці», нівельоване і штучне. Суспільство споживання пропонує своїм громадянам естетику офісів, які ніби зійшли з обкладинок рекламних журналів, графіку дизайну, не одухотворену людяністю, однакові котеджі. Все яскраве, але безлике. Такими ж безіндивідуальни- ми, однаковими, а точніше — ніякими повинні стати і люди. Суспільство, в якому панує страх перед мисленням, отже — перед книгами, постійно стимулює телебачення, яке, на відміну від книг, не просвіщає, а, навпаки, отупляє маси. Телебачення відрізняється від кіно і від книг — Трюффо трактує його не як мистецтво, а як зброюпропаганди.

У фіналі старий, що ось-ось помре, викрикує своєму внукові цілі абзаци тексту. Це виглядає неправдоподібно, але це, на думку Рея Бред- бері, надметафора — йдеться не про людину, а про людство. Створюючи у фіналі свою нову утопічну породу людей — людину-книгу, людину-бібліотеку, людей, які одержали духовну свободу завдяки культурі і які винесли її на природу, в ліс, геть від старої, що розклалась, цивілізації, Трюффо протиставляє її «диким дітям», що належать цій безкультурній цивілізації. «Фаренгейт» — це фільм, в якому взято під захист стару класичну культуру від техніцизму й бездуховності па- ракультури нового часу.

Трюффо говорив, що він усе життя знімав фільми про дітей та про любов чоловіка і жінки. Історик Жан Тюлар говорив, що за фільмами Трюффо майбутні покоління зможуть уявити собі життя Франції в 1950—1960-ті роки. Підстави для такого твердження: точність характерів, історичного і соціального тла, деталей. Трюффо завжди прагнув відшукати в людині добре начало. В добу скепсису і цинізму з вражаючою наполегливістю він відстоював у своїх «антикомерційних» фільмах позитивні ідеали, неперехідні цінності.

Жан-Люк Годар (н. 1930). За освітою етнограф. Працював монтажером, критиком. Заявив про себе фільмом «На останньому подиху», 1959, де показав у рамках кримінального сюжету анархіста Мішеля, який іде проти моральних та правових норм суспільства. В ранніх фільмах — «Маленький солдат» про війну в Алжирі, війну, згубну для всіх учасників, «Жити своїм життям», «Карабінери» — Годару вдалося виробити гострий стиль кінооповіді, який виражався в ритмічно-імпульсивному монтажі, своєрідності мови, де розмовний вуличний сленг чергується з цитатами з різних літературних джерел. Як правило, герої Годара — молоді люди, які не визнають законів суспільства, прагнуть зруйнувати існуючий порядок. У фільмі «Альфавіль» (1965) Годар у формі фантастичної антиутопії намагався викрити тоталітаризм і технократію, попередити про безмежну владу над особою, яка здійснюється за допомогою нової техніки. Наприкінці 1960-х наполегливо пропагував ідеї лівого екстремізму. Могутність заперечення, яку режисер виявив у перших картинах,— сліпа, злісна, безперспективна сила. Іші фільми: «Безумство», «Безумний П'єро», «Володимир і Роза», «Як справи?», «Тут і там», «Рятуйся, хто може», «Дві чи три речі, які я про неї знаю», «Італія бореться», «Все в порядку», «Вітер зі Сходу», «Заміжня жінка», «Окремо від банди», «Жінка є жінка», «Один плюс один», «Чоловічий рід, жіночий рід», «Пристрасть», «Китаянка», «Вікенд»

Для фільмів Годара характерне: 1) стрибкоподібне, вибухове чергування монтажних секвенцій; 2) знімання довгих діалогів акторів і тільки зі спини; 3) другорядне виділяється як суттєве, а про головне згадується мимохідь; 4) «вклеювання» довгих монологів, які не стосуються сюжету, а взяті з життя персонажів; 5) прийоми телеінтерв'ю; 6) мультиплікація; 7) імітація прийомів китайського класичного театру; 8) наслідування хронікально-документальному анкетуванню; 9) самовираження режисера.

Годар показав трагічну невідповідність між внутрішнім прагненням людини і повноцінним вільним життям. Творчість Годара яскраво підтвердила кризу анархізму. Традиції правого анархізму: «Моральними нормами злісно нехтують і тому всюди панує руйнування».

Ален Рене (н. 1922) — поет і експериментатор одночасно. Перший аматорський фільм зняв 1936. Починав як документаліст — фільми про Ван Гога, Гогена, Пікассо, народну творчість африканських країн. «Вся пам'ять світу» — про французьку національну бібліотеку, «Ніч і туман» — про фашистський концтабір. Перший ігровий фільм — «Хі- росіма, моя любов» (1959, приз ФІПРЕССІ у Каннах). У ньому розповідається про трагічне кохання у світі, розтерзаному війнами, сміливо показано інтимні стосунки, зняті чисто і благородно. Цією стрічкою Ален Рене порушив тему пам'яті і часу, цілковитого поєднання минулого і сучасного в людській свідомості. За сценарієм Алена Роб-Грійє поставив «Минулого літа в Марієнбаді» (1961, головний приз МКФ у Венеції) — блискучий за формою фільм, спроба розібратися у складності думки, її механізмі. Режисер переплів минуле і сучасне, дійсне і

вигадане, знищивши межу між учора і сьогодні, між тим, що було, і тим, чого не було, але здається бажаним. У фільмі «Мюріель, або Час повернення» показано події в Алжирі — відчуття відповідальності за колись вчинений злочин переслідує героя, вдирається в сучасність. «Війна закінчена» (1966) — головний герой іспанський підпільник Дієго. Хоча громадянська війна давно закінчена, боротьба триває. У фільмі порушено низку гострих питань сучасного політичного життя. Фільм «Далеко від В'єтнаму» викриває американський мілітаризм. У «Люблю тебе, люблю» (1968) режисер у фантастичній формі розвиває тему повернення людини до свого минулого.

Французька критика вважала Рене режисером, кожен фільм якого стає кроком вперед у кіномистецтві.

2.«Лоуренс Аравійський». Виробництво: Велика Британія, 1962 р

(Lawrence of Arabia)

Виробництво: Великобританія, 1962 г. Автор сценарію Р. Болт. Режисер Д. Лін. Оператор Ф. Янг. Композитор М. Жарр. Художник Дж. Бокс. В ролях: П. О'Тул, А. Гіннес, О. Шаріф, К. Рейнс, Д. Феррер, Е. Куїн, А. Кеннеді, Дж. Хоукінс і ін.

Влітку 2004 року редакція «Лондон санді телеграф» провела опитування серед провідних кінематографістів Великобританії з метою визначити кращий британський фільм XX століття. Перше місце за підсумками голосування зайняла драма Девіда Ліна «Лоуренс Аравійський» з Пітером О'Тулом у головній ролі.

Фільм присвячений пам'яті полковника Томаса Едварда Лоуренса, співробітника Арабського бюро, філії "Intelligence сервіс». Під час Першої світової війни він підняв в турецькій частині Аравії повстання арабів проти Туреччини, союзника Німеччини, і тим самим надав велику допомогу Великобританії, послабивши одного з її ворогів .

Лоуренс був неабияким військовим розвідником. Він прекрасно знав арабську мову і діалекти багатьох бедуїнських племен, вивчив не тільки їх звичаї, а й релігію. Лоуренс став незамінною людиною при свиті саудівського короля Хуссейна, а потім близько зійшовся з одним з його синів - Фейсалом. Розвідник перетворився на справжнього кочівника, носив одяг бедуїнів, прекрасно їздив на верблюдах, був невибагливий в їжі, легко переносив спеку і спрагу.

Лоуренс розповів про свою турецьку епопею в книгах «Повстання в пустелі» і «Сім стовпів мудрості». Він загинув в результаті нещасного випадку - 19 травня 1935 року розбився на мотоциклі на одній з провінційних англійських доріг. Йому було всього 46 років. Лоуренс був похований в лондонському соборі Святого Павла серед британських військових героїв і артистичних знаменитостей.

Природно, захоплюючі пригоди Лоуренса в Аравії привернули увагу Голлівуду. Кінопромисловці неодноразово зверталися до самого Лоуренса з проханням дозволити їм розповісти про його життя з екрану, проте кожного разу він відповідав відмовою.

Минуло чимало років, перш ніж кінодраматург Майкл Уїлсон переконав брата Лоуренса продати права на екранізацію мемуарів продюсеру Сему Спігелю. У 1960 році Уілсон представив на розгляд свій варіант сценарію «Лоуренса Аравійського».

На жаль, Майкл Уїлсон, з якого, власне, все й почалося, влучив у «чорні списки» американського кінематографа, і в 1962 році під час демонстрації фільму в США його ім'я було вирізано з титрів.

Постановка «Лоуренса Аравійського» була довірена одному з кращих режисерів світового кіно англійцю Девіду Ліну. Ім'я Девіда Ліна у кінознавців асоціюється з поняттям «великий стиль», для якого характерні крупномасштабность постановки, прагнення пов'язати приватну історію або авантюрний сюжет із зображенням епохальних історичних подій.

Лін ретельно підшукував виконавця на головну роль. Він уже відправив запрошення Марлону Брандо, коли його увагу привернув Пітер О'Тул, театральний актор, який прославився в шекспірівських ролях. У той час О'Тул тільки починав зніматися в кіно. Його дебютна роль в картині Ніколаса Рея «Білі тіні» залишилася непоміченою критикою.

До своєї першої великої роботи в кіно О'Тул готувався дуже серйозно. Перш за все він досконально вивчив мемуари Лоуренса Аравійського і сорок книг, написаних про нього в Англії. Потім актор поїхав на місце народження Томаса Едварда Лоуренса (як і О'Тул, він був ірландцем за походженням) і розмовляв з людьми, які знали його особисто.

Сем Спігель і Девід Лін довго вибирали натуру для зйомок фільму, поки не знайшли в Йорданії куточок пустелі з фантастичним пейзажем, з піщаними дюнами, що тягнуться до самого обріюі постійно міняють свої фарби.

У 1961 року Пітер О'Тул прибув до Йорданії, де через кілька місяців повинні були початися зйомки. Там актор навчався арабської мови і мистецтва верхової їзди на верблюді.

Коли в травні знімальна група приїхала до Йорданії, О'Тул вже цілком освоївся з обстановкою. Він ходив у костюмі бедуїна, і араби називали його тим ім'ям, яким колись їхні батьки звали справжнього Лоуренса: Ель-Оренс.

О'Тул не грав Лоуренса - а воістину був їм. Пітер вніс в сценарій цілий ряд власних епізодів - і Лін не протестував: вони були продиктовані точною інтуїцією і повним «життям в образі». Сам режисер прагнув до абсолютної досконалості. Йому не сподобався ніс О'Тула - і була зроблена пластична операція. Потім акторові змінили колір волосся.

Зйомки проходили в розпеченій пустелі, в 150 милях від найближчого оазису. Галон води коштував тут три долари. Навколо кишіли змії і скорпіони. Умови життя в пустелі були нестерпно важкими, а зйомки виявилися вельми небезпечними. Беручи участь в батальних сценах (дублерів він не визнавав), О'Тул не раз падав з верблюда і розшибався. Крім того, тридцятирічний актор перехворів лихоманкою.

Пітер О'Тул навчився годинами не злазити з верблюда. Для того щоб уникнути ударів, він клав на сідло килимок з губчастої гуми. Нововведення тут же оцінили і стали застосовувати справжні бедуїни, учасники масових сцен в пустелі.

«Ми знімали в тих місцях, де все відбувалося насправді, - говорив Пітер О'Тул. - Спочатку нам сказали, що зйомки в пустелі займуть п'ять місяців. Ми з Омаром Шаріфом простирчали там дев'ять місяців. Зібралася ціла група дуже талановитих акторів: Клод Рейнс, Джо Феррер, Ентоні Квін, Патрік Кеннеді, Джек Хокінс. Всі жили в наметах і працювали з дивним ентузіазмом. Я дуже здружився з Джеком Хокінсом. Всі ми відчували, що знімаємо щось незвичайне. Хлопець, який учив мене їздити на верблюді, був онуком того героя, якого грав Ентоні Куїн ».

Акторський ансамбль був чудовий: англієць Алек Гіннес виконав роль лукавого, проникливого, незворушного принца Фейсала; американець Ентоні Куїн у властивій йому енергійній манері зіграв відважного шейха Кувейту Ауда, одного з «самих великих воїнів Північної Аравії»; єгиптянин Омар Шаріф, якому на Заході після «Лоуренса» стали пророкувати славу «нового Рудольфо Валентино», прекрасно впорався з роллю молодого, неприборканого шейха Алі ібн Ель-Хариш.

Омар Шариф (справжнє ім'я - Мішель Шальхуб) потрапив у фільм завдяки щасливому випадку. Девід Лін попросив асистента зібрати побільше фотографій арабських виконавців і типажів. Той приніс йому дві тисячі знімків. Режисер вибрав Омара Шаріфа, але поставив умову: «Цей хлопець зіграє у мене, якщо говорить по-англійськи». Акторові пощастило: він вчив мову в коледжі в Лондоні.

Шаріф чудово виглядав в яскравому арабському одязі, був екзотично красивий як верхом на коні, так і на тлі похідного намету .

Девід Лін під час роботи в пустелі не шкодував ні себе, ні інших. Лише одного разу він перервав роботу, коли серед знімальної групи виявилося дуже багато хворих.

Звичайно, треба відзначити самовіддану працю оператора Фредді Янга. Кольорове рішення картини просто чудове.

Більше року йшли зйомки. Нарешті учасники цього важкого фільму, змарнілі, поїдені комахами, знесилені від дизентерії, прибули до Англії. Більше за всіх постраждав Пітер О'Тул. У жовтні 1962 року американський журнал «Тайм» помістив таку замітку: «Один кіноактор потрапив в Англії в лікарню минулого тижня. Він потребував госпіталізації, так як фізично був абсолютно зношений. Протягом минулого року він отримав страшні опіки, розтягнув зв'язки ніг, зламав колінну чашечку і великий палець руки, вивихнув шию і переніс два струси мозку. Все це сталося з Пітером О'Тулом на зйомках фільму "Лоуренс Аравійський" ».

Бюджет англо-американської постановки перевищив 12 мільйонів доларів. Виробництво зайняло майже два роки - з листопада 1960 року по жовтень 1962 року.

Переглянувши відзнятий матеріал, Сем Спігель не приховував свого розчарування.

Продюсер, звичайно, не міг припустити, що «Лоуренс Аравійський» претендуватиме на десять премій «Оскар» і переможе в семи номінаціях (фільм, режисер, оператор, декорації, звук, музика, монтаж). Газета «Лос-Анджелес таймс» назвала фільм Ліна одним з семи чудес кінематографічного світу, а «Нью-Йорк таймс» - бездоганним зразком кіноепосу.

Картина «Лоуренс Аравійський», прем'єра якої відбулася в Лондоні 10 грудня 1962 року, користувалася великим глядацьким успіхом. Грандіозні панорамні зйомки масових сцен (знаменита атака вершників на верблюдах), тонка розробка характерів - все це зробило Ліна метром режисури.

Критика відзначала, що Пітер О'Тул в одіянні арабського шейха або в елегантному мундирі британського офіцера, їдучи в бій на білому верблюді або сидячи за письмовим столом, всюди постає красивим, сміливим і благородним лицарем «без страху і докору». Відомий кінодраматург Ноель Коуард відразу після прем'єри сказав: «Якби він дійсно був таким красенем, бедуїни прозвали б його Квіткою Аравії».

Сам О'Тул був проголошений «новим Олів'є». Порівняння аж ніяк не випадкове. Адже саме великий англійський актор Лоренс Олів'є до недавнього часу був ідеальним виразником британського патріотизму і мощі національного духу - на сцені і на екрані.

Образ Лоуренса створювався відповідно до тієї легенди, якою це ім'я оточене в Англії, де він офіційно проголошений «визволителем арабів» та національним героєм. Кінокритик Володимир утилов, який назвав Лоуренса Аравійського останнім Дон Кіхотом Британської імперії, так пояснював особисту драму розвідника: «Справжня трагедія персонажа О'Тула визначена його ідеалізмом і політичною сліпотою, в кінцевому рахунку його просто використовує зневажена їм машина англійської бюрократії. У фіналі викинутий з обойми герой залишається на самоті біля моря - перед грізною і незбагненною стихією, володарем якої він відчув себе на коротку, чудову і оманливу мить ».

У 1989 році «Лоуренс Аравійський» був відреставрований Робертом А. Харрісом. У картину були повернуті сцени, якими Девіду Ліну колись довелося пожертвувати (в 1962 році на вимогу прокатників фільм довелося скоротити на 35 хвилин). Тепер він демонструвався протягом 3 годин 37 хвилин. Режисер запросив Пітера О'Тула переозвучити ряд діалогів. Прославлений актор зізнався, що «Лоуренс Аравійський» в його остаточній версії справив на нього сильне враження.

У 2001 році, коли фільм вийшов в форматі DVD, багатьох здивувало, що серед його авторів не вказано Едварда Томаса Лоуренса, чиї мемуари лягли в основу розказаної на екрані історії. Роберт Морріс, який присвятив фільму книгу, стверджує, що з юридичної точки зору треба писати: «Сценарій Роберта Болта і Майкла Вілсона. На основі біографії і мемуарів полковника Т. Е. Лоуренса ». Тому в титри слід внести зміни.

Фільм «Лоуренс Аравійський» абсолютно не застарів, що властиво класичним творам мистецтва. Більш того, і зараз вражає розмах шедевра і вміння Девіда Ліна розповідати захоплюючу історію без настирливих вставок « екшена », якими так захоплені сучасні режисери.

3.«Бонні і Клайд». Виробництво: «Уорнер бразерс» і ін., США, 1967р.

Для американського кіно початок 60-х рр. такожознаменувався створенням фільмів в манері документального кіно, що було характерним для напряму «підпільного», або «нового американського кіно». Програмним фільмом цього напрямку стала картина «Тіні» (1960) Джона Кассаветеса, що розповідає про життя негритянської родини. Фільми цього напрямку знімалися на натурі і в справжніх інтер'єрах, особливу достовірність надавав їм метод імпровізації. Однак всередині цього напряму була і інша течія, протест проти існуючого суспільного устрою в який зводився до проголошення сексуальної свободи і вживання наркотиків. Внутрішні суперечності «нового американського кіно» привели, врешті-решт, до його розпаду.

У 60-і рр. Голлівуд переживав кризу, виробництво фільмів на студіях стало збитковим. Багато з них були поглинені великими капіталістичними об'єднаннями, економічну самостійність зберегла лише студія Діснея, яка, крім мультиплікації, стала випускати дитячі ігрові фільми і фільми про життя тварин. Змінилася і структура кінопромисловості. Творчі працівники перестали значитися в штаті студій, важливу роль придбали агентства, що набирають групу для зйомок того чи іншого фільму (режисер, основні виконавці та ін.). Багато фільмів стало вигідніше знімати в інших країнах, і в кінці 60-х рр. 30% американських фільмів знімалося в Європі.

Шістдесяті роки в США були відзначені загостренням соціальних протиріч. Війна у В'єтнамі в ті роки не отримала безпосереднього відображення її на екрані, крім мілітаристського фільму «Зелені берети» (1968) Дж. Уейна. Але антивоєнна тема, так чи інакше, знаходила своє втілення у фільмах Стенлі Кубрика, РобертаОлтменаіін.

У зв'язку з активною боротьбою національних меншин, насамперед, негритянського населення, стали виходити фільми, в яких піднімалися антирасистські теми: «Родзинка на сонці» (1960) Д. Петрі ', «Убити пересмішника» (1962) Р. Маллігана-, « раз картопля, два картопля »(1964) Л. Пірса і ін. Аж до 50-х рр. чорношкірі артисти брали участь тільки в епізодичних ролях. У 70-і рр. в фільмах переважно гангстерських-поліцейського жанру чорношкірі герої вже діяли на рівних зі своїми білими колегами.

Багато фільмів різних жанрів, що вийшли в ці роки, було присвячено темі молоді: мюзикл «Вестсайдська історія» (1961} Р. Уейза; гангстерський фільм «Бонні і Клайд» (1967) Артура Пенна; вестерн «Буч Кессіді і Санденс Кід» (1969 ) Джорджа Роя Хілла. Про марні спроби молодих знайти своє місце в житті розповідали фільми: «Безтурботний їздець» (1969) Денніса Хоппера, «опівнічний ковбой» (1969) Джона Шлезінгера і ін.

У ці роки однією з важливих на екрані стала проблема насильства. Ця тема розглядалася в соціальному контексті в фільмах: «Погоня» (1965) А. Пенна, «Інцидент» (1967) Л. Пірса, «Таксист» (1976) М. Скорсезе і ін. Зображення насильства часто відрізнялося натуралізмом, в деяких фільмах проводилася думка про вроджену агресивність людини («Заводний апельсин» С. Кубрика, «Солом'яні пси» С. Пекінпа, обидва - 1971; і ін.).

(Bonnie and Clyde)

Виробництво: «Уорнер бразерс» і ін., США, 1967 р Автори сценарію Д. Ньюмен і Р. Бентон. Режисер А. Пенн. Оператор Б. Гаффі. Художник Д. Товуларіс. Композитор Ч. Строус. В ролях: У. Бітті, Ф. Данауей, Майкл Дж. Поллард, Дж. Хекмен, Е. Парсонс, Д. Пайл, Д. Тейлор, Е. Еванс, Дж. Уайлдер і ін.

Фільм Артура Пенна заснований на справжній історії банди Бонні Паркер і Клайда Берроу, що діяла в США під час депресії на початку тридцятих років. Молоді нальотчики відрізнялися рідкісною жорстокістю. Але чи не на наступний день після їх загибелі Америка пробачила їм все, що до того приводило в жах: у пам'яті залишилося тільки, що вони були вдвох проти всього світу і що вони кохали один одного.

Голлівуд не обійшов увагою трагедію Бонні і Клайда. Так, наприклад, в 1958 році на екран вийшов фільм «Історія Бонні Паркер» (1958) Вільяма Уїтні, але успіху він не мав.

Кінодраматургі Девід Ньюмен і Роберт Бентон вирішили викласти біографію знаменитих грабіжників по-своєму. Ньюмен відзначав, що сучасників Бонні і Клайда вражало не те, що вони грабували банки, а їх незвичайний стиль життя, зокрема те, що Бонні, наприклад, курила сигари і писала вірші.

Сценарієм зацікавився актор Уоррен Бітті, який ризикнув виступити в ролі продюсера. За 75 тисяч доларів він викупив сценарій «Бонні і Клайд» і запропонував його «Уорнер бразерс». Боси кінокомпанії не цілком довіряли початківцю продюсеру і виділили на фільм всього 2,5 мільйона доларів.

Довго шукали режисера. Нарешті вибір припав на Артура Пенна. Він народився у Філадельфії. Навчався в Італії, в університетах Перуджі та Флоренції, а також в Актерський студії в Лос-Анджелесі. У 1958 році Пенн знімає свій перший фільм «Зброя для шульги », який отримав Гран-прі Брюссельського кінофестивалю. Наступна картина «Створивши диво» (1962) принесла йому премію «Оскар» за кращу режисуру. Етапною для Пенна стала драма «Погоня» (1965) про проблеми, пов'язані зі зростаючим насильством в США.

І все-таки найдосконаліший фільм Артура Пенна - «Бонні і Клайд». Пояснюючи, в чому незвичайність героїв, режисер вказував, що вони «мають свою манеру пошуків самих себе. Вони ретроспективні ».

... Дрібний нальотчик і автомобільний злодій Клайд Берроу захоплює романтичністюсвоєї професії офіціантку яка нудьгуєтся від провінційної нудьги Бонні Паркер. Побачивши Клайда,якій грається револьвером, вона тут же вирішила йти з ним. І починається життя, що складається з пограбувань, погонь і засідок ... До «банди Берроу» приєднується хлопчисько з заправної станції, якого шанобливо звуть за ініціалами: К.В., і брат Клайда Бак з дружиною Бланш. Бак травить анекдоти і тягає з собою фотоапарат «кодак». Бланш,донька священика, в пограбуваннях не бере.участь.

Перестрілки стають все більш запеклими, автомобільна гонитва все більш напруженою, а зустріч Бонні з матір'ю та родичами в покинутому піщаному кар'єрі виглядає останнім прощанням.

Зрештою техаські рейнджери розправляються з бандою: Бак гине в одній з перестрілок, його дружина Бланш захоплена поліцією у трупа чоловіка, а Бонні і Клайд потрапляють під шквальний вогонь із засідки, яку допоміг підлаштувати батько К.В., найбільше незадоволений тим, що його син зробив татуювання у себе на грудях. Епізод загибелі героїв фільму зроблений прискореної зйомкою і показаний в уповільненому темпі. Така кульмінація картини.

Пенн так прокоментував фінал історії: «Смерть цих молодих людей - логічне завершення, неминучість якого закладена в самому оповіданні, і показ її повинен стати швидше абстрактним, ніж носити характер репортажу».

І все ж «Бонні і Клайд» - не один з багатьох гангстерських фільмів. Перш за все його відрізняє манера самої розповіді.

Картина починається з калейдоскопа фотографій. Історія героїв з раннього дитинства. Миготять знімок за знімком, глядач ще нічого не знає про цих людей - він може лише здогадуватися, і тут виникає титр: «Бонні Паркер, народилася в 1910 році в (штаті Техас), а потім переїхала до Західного Далласу. У 1931 році, до того як вона почала свою злочинну діяльність, служила офіціанткою в кафе ».

А коли з'являється фотографія молодого хлопця, з відкритим обличчям, широкою посмішкою, напис супроводжує знімок: «Клайд Берроу, народився в сім'ї бідного фермера. Юнак стає дрібним злодюжкою, грабує бензоколонки. Відбув два роки у в'язниці за збройне пограбування, і в 1931 році був звільнений достроково за хорошу поведінку ». Виникаючі і миттєво зникають в самому початку фотографії, що супроводжували життєвий шлях реальних Бонні Паркер і Клайда Берроу, вонивводять глядача в атмосферу фільму-спогаду.

Артур Пенн будує фільм як баладу, поєднуючи епізоди музикою банджо. Виникає враження, що він естетизує історію гангстерських Ромео і Джульєтти. Безладні переїзди, ефектні пограбування, перестрілки, любов до самореклами (сфотографувавшись з спійманим ними шерифом, гангстери посилають знімок в газети, в газети же посилає Бонні вірші, складені нею про себе і своїх товаришів) - все це було в дійсності, і це підкреслює Пенн у своїх кіногероїв. Відкидаючи закиди в поетизації насильства, режисер говорив: «Ми виступали не адвокатами насильства, а тільки показуємо, що в деякі моменти саме молоді можуть виступити з ініціативою ... У моєму трактуванні фільму є значна доза іронії. Дуже часто я знімаю якусь сцену, щоб змусити глядача повірити в що-небудь, правдоподібність чого я спростовую в наступній сцені ... Це історія про вельми нескладних і не дуже тонких людей. Це просто історія людей, спраглих діяльності, мало віддаючи собі звіт в тому, який саме діяльності і чому ».

Роль Клайда Берроу у виконанні Уоррена Бітті стала у фільмі провідною. Він завжди бездоганно одягнений, і навіть у спеку не розлучається з жилетом. Грабіжник демонструє майстерність автогонщика і спритність стрілка. Реальний Клайд Берроу був бісексуалом. Таким і хотів його грати Бітті, але режисер «зробив» нальотчика імпотентом. Історія стає тим хвилюючею, що Бонні не покидає Клайда, навіть дізнавшись про його імпотенцію.

На роль Бонні Паркер запрошували багатьох відомих актрис, але врешті-решт її зіграла Дороті Фей Данауей. Однак Уоррен Бітті знайшов Фей дуже товстою і благополучною. До того ж Данауей була на 20 сантиметрів вище Бонні Паркер, яка мала зріст 1 м 48 см.

Однак Фей проявила характер. Вона втрачає по тридцять фунтів ваги в тиждень . Фейвстає тепер о пів на п'яту ранку і лягає о восьмій вечора, проводячи день в безперервному тренінгу. І Бітті здається ... Виступ Фей Данауей в «Бонні і Клайд» можна назвати найбільше памятнимдебютом в історії післявоєнного американського кіно. Більше пережити такий успіх актрисі не довелося.

Зйомки фільму почалися в червні 1966 року і у вересні були успішно завершені.

Фей Данауей вразила всіх надзвичайною працездатністю, суворою самодисципліною, силою волі. Актриса працювала над роллю по 12-14 годин на добу. «Вона нелюдська в роботі», - стверджувала її партнерка по фільму Естелла Парсонс,яка блискуче зіграла роль Бланш.

Пізніше Фей скаже, що вона побачила в Бонні дівчину з великими можливостями, яким не судилося розкритися, яка сама це розуміє і тому свідомо йде на саморуйнування. І додасть, що серед своїх знайомих знає багатьох, які «бажають померти» і тому навмисно спалюють своє життя.

Бонні Клайд - красива дівчина з білявим коротким волоссям, на якому хвацько сидів берет. У довгій вузькій спідниці вона скидалася на кінозірку 1960-х. Однак саме цього - сучасного - ефекту і домагався режисер, для якого історія тридцятирічної давнини була лише приводом для ілюзій з молодіжним протестом шостого десятиліття.

Джин Хекмен свою першу помітну роль в кіно зіграв у фільмі «Ліліт» (1964), де його партнером був Уоррен Бітті.

В одному з інтерв'ю Пенн підкреслив, що Хекмен завжди підносить сюрпризи не тільки глядачам, але і режисерам. Як приклад він навів сцену смерті Бака, що нагадує загибель бика. «Мене найчастіше знімають в ролях роботяг, - скаржився Хекмен, - а де ви бачили роботягу, схожого на тигра? .. Я кілька разів спостерігав бій биків і, отримавши роль Бака, готуючись до сцени його смерті, ставав на коліна, імітуючи рухи бика, пораненого в шию і вмираючого ».

В результаті Джин Хекмен був представлений на премію «Оскар» в номінації «кращий актор другого плану».

Герой Майкла Дж. Полларда - «К. В. Мосс »- вигаданий персонаж, який з'єднав в собі риси двох реальних бандитів: Вільяма Даніела« У.Д. » Джонса і Генрі Метвін. До речі, Вільям Джонс дожив до прем'єри фільму і поділився з журналістами своїми враженнями від побаченого: «Єдине, що в цьому фільмі не є повною нісенітницею, це те, як там стріляють. Майже як в житті. Але Клайд поводився по-іншому. Він ніколи не хвалився. І вже точно не базікав без кінця. Він завжди поводився тихо, як кіт, коли собаки поблизу. Він був упевнений, що головне - постійно бути напоготові ... Клайд був відмінним водієм, що визнавали навіть поліцейські. Думаю, це і зберігало життя йому та Бонні майже два роки. Він нікого не пускав за кермо і міг гнати без зупинки багато годин на самій граничній швидкості. Щотижня ми міняли машину. І бігти, бігти, бігти. Іноді здавалося, що ми більше нічим не займалися ».

Прем'єра фільму «Бонні і Клайд» відбулася на Міжнародному кінофестивалі в Монреалі 4 серпня 1967 року. Через півтора тижні картину побачили американські глядачі. Компанія «Уорнер бразерс» випустила «Бонні і Клайд» другим екраном, присвоївши картині категорію «B». Але коли про фільм Пенна заговорили критики, а молодь повалила на нього валом, число кінотеатрів було збільшено. Людська драма, вибудувана складно, багатошарово, настрій фільму, його особлива аура, яка виявилася настільки близькою атмосфері 1960-х, щоце все змушувало забути про його ретро-стиль і сприймати як реальність часу молодіжного протесту.

«Бонні і Клайд» критика визнала «вершиною в довгій і поважній традиції гангстерського фільму». Картина Пенна претендувала на десять премій «Оскар», але завоювала лише дві статуетки: Естель Парсонс була визнана кращою актрисою другого плану, а Барнетт Гаффі отримав нагороду за операторську роботу. Фей Данауей і Уоррен Бітті поступилися в суперечці за «Оскар» відповідно Кетрін Хепберн ( «Вгадай, хто прийде до обіду?») І Роду Стайгеру ( «Задушлива нічь»).

Проте професійну майстерність Данауей визнали відразу не тільки режисери, а й молоді актриси. Джин Сіберг із захопленням говорила, що «Фей ні на кого не схожа, її сильна індивідуальність не дозволить перетворити її в звичайну" зірку "». Керол Лінлі заявила, що «успіх Фей надихає всіх американських актрис».

У всьому світі почали наслідувати героїні Данауей: з'явився цілий напрям моди «а ля Бонні Паркер». Після виходу на екран «Бонні і Клайда» тисячі і тисячі беретів були продані в усьому світі ...

4 2001 космична Одіссея». Виробництво: «Метро-Голдвін-Майєр», США -ВеликаБританія. 1968 р.

(2001: A Space Odyssey)

Виробництво: «Метро-Голдвін-Майєр», США - Великобританія, 1968 р Автори сценарію А. Кларк і С. Кубрик. Режисер С. Кубрик. Оператор Дж. Ансуорт. Художники Т. Мастерс, Г. Ленг, Е. Арчер. Музика А. Хачатуряна, Д. Лігеті, Й. Штрауса. Р. Штрауса. У ролях: К. Даллеа, Г. Локвуд, У. Сильвестр, Д. Ріхтер та ін.

У 1956 році американська кінокомпанія МГМ випустила на екран «Заборонену планету», перший сучасний науково-фантастичний фільм, зроблений на великий кіностудії. Ймовірно, саме тоді молодий режисер Стенлі Кубрик зацікавився науковою фантастикою. Однак вважається, що задум «Космічної одіссеї» дозрів у нього лише в лютому 1964 року. У ресторані готелю «Плаза» і Нью-Йорку репортер Роджер Керес задав Кубрику традиційне запитання про подальші плани. «Ви будете сміятися, - відповів режисер, - але мене захопила думка про існування космічних прибульців».

Кубрик доручив помічникові скласти список відомих письменників-фантастів, щоб потім прочитати хоча б по одному твору кожного з них. Дізнавшись про це, Керес порекомендував режисерові свого друга Артура Кларка.

17 травня Кубрик зустрівся з письменником і розповів йому, що хотів би створити «міфологічно-документальну» картину. «Він мріяв зробити фільм, який всі визнали б дійсно доброю науковою фантастикою», - розповідав друзям Кларк. Письменник запропонував як першооснову свою повість «Страж». Співавтори домовилися про створення сценарію під умовною назвою «Як була завойована Сонячна система».

Кларк переконав Кубрика залучити до роботи в якості наукового консультанта Фредеріка Ордуей, відомого астрофізика.

Офіційно робота над картиною почалася 28 січня 1965 року. Сценарій був написаний за 58 днів. У квітні фільм офіційно став називатися «2001: Космічна одіссея». Цифра 2001 символічна - саме в цьому році починається нове тисячоліття в житті людства.

Фільм Кубрика відкриває пролог «На зорі цивілізації». Чотири мільйони років тому на місці стоянки племен невідомо звідки виникає таємничий моноліт, гранований обеліск з чорного каменю. З подивом дивляться на нього пітекантропи. Один з них, Страж Місяця, схопивши велику кістку, раптом розуміє, що нею можна користуватися як дубиною. У дикому натхненні починає він трощити все навколо. Але ось кістка кинута вгору, кінозйомка уповільнює її рух і на місці палиці в тому ж ракурсі з'являється сучасний космічний корабель, що прямує до Місяця.

Дія перекидається в 2001-й рік. Біля місячного кратера Тайхо астронавти знаходять чорний моноліт. З'ясовується, що він пролежав тут більше трьох мільйонів років. Автори фільму виходять із припущення, що на інших планетах існують більш розвинені цивілізації, ніж наша. І, можливо, інопланетяни здатні втручатися в справи і долі мешканців Землі. Моноліт - їхній посланець. Він ще й сигнал, знак, що натякає землянам на можливість просування до інших планет.

Вісімнадцять місяців потому корабель «Дискавері» летить до Юпітера. У фільмі з великим технічним блиском і вражаючою режисерською винахідливістю показано подорож астронавтів.

У кабіні «Діскавері» п'ять астронавтів, але не сплять тільки двоє - командир Дейв Бауман і Френк Пул, інші занурені в штучний сон.

Однак на борту є ще одна мисляча істота - це надпотужний комп'ютер HAL-9000, що говорить людським голосом. Робот прокладає курс корабля, стежить за станом техніки, піклується про екіпаж.

Людина приходить в драматичний конфлікт зі створенням рук своїх. При наближенні до Юпітера комп'ютер перестає підкорятися людям. В екстреному випадку він повинен вжити необхідних заходів для збереження корабля і продовження польоту. Електронний мозок боїться польоту на Юпітер, відмовляє астронавтів, а коли до нього не прислухаються, - повстає. Він вбиває Пула. Командиру корабля Дейву Бауманну все ж вдається відключити шкідливу машину.

У «Космічній одіссеї» є і четверта частина. Інопланетяни приходять до висновку, що нового стрибка в космічні дали Всесвіту людина не варта - вона залишилася твариною, надзвичайно агресивною і небезпечною.

Бауман мчить в нескінченному світловому коридорі, в якомусь дивовижному сверхпространстве. Він потрапляє в кімнату, обставлену в стилі Людовика XVI. Астронавт думає про смерть. Йому здається, що він став старим, що він помирає (все це «опредмечено» на екрані). І в момент його смерті посеред кімнати знову виростає чорна стела.

Але є ще заключний кадр. Людський ембріон космічних розмірів в прозорому ковпаку зближується з земною кулею. І тут виникають два можливих прочитання фіналу. Перше: інопланетяни вирішують, що треба звільнити людину від страху смерті, що лежить в основі його хворобливої ​​агресивності, і роблять астронавта безсмертним. Друге: астронавт відірваний від свого дитинства, він погано почувається в кімнаті предків - його потрібно повернути в лоно матері, щоб він знайшов порозуміння з самим собою.

З приводу заключних кадрів «Космічної одіссеї» серед кінокритиків виникла жвава суперечка. Прихильники Кубрика пояснювали фінал, як спробу втілити в образах чи четвертий вимір, то чи ейнштейнівську теорію відносності часу. Противники звинувачували режисера в пропагуванні ідеї Бога, в містицизмі, в фрейдизмі, в ницшеанстве, нарешті, просто в поганому смаку.

Сам Кубрик зізнавався, що ідея польоту в «просторі-часі» прийшла йому в голову в результаті маячних видінь, викликаних прийомами галюциногенних препаратів.

«Космічна одіссея» Кубрика - найзначніший з науково-фантастичних фільмів 1960-х років. Про це говорить хоча б його бюджет - десять з половиною мільйонів доларів і багатство використаних технічних засобів.

Зйомки проходили з 29 грудня 1965 року по 7 липня 1966 року, коли комп'ютерна технологія, конструкція космічних скафандрів, ракетна техніка і фізика низьких температур розвивалися прискореними темпами.

Задумавши «зробити фільм про зв'язок людини із всесвітом», Кубрик прагне підійти до свого фільму з майже документальною достовірністю. Макети космічних споруд розробляли для «Одіссеї» інженери найбільших американських фірм, в тому числі фахівці НАСА. Не може не захоплювати орбітальна станція - гігантське колесо, яке повільно обертається в просторі; космодром на Місяці, 700-футовий міжпланетний корабель «Дискавері». У всіх деталях показана посадка ракети на Місяць. З високою науковою достовірністю зображені космічні пейзажі - вид на Землю з Місяця, схід сонця на Місяці, вид на Юпітер з близької відстані. Сюди можна додати ефектні комбіновані композиції (наприклад, знаменитий кадр, де людина йде по внутрішній поверхні циліндричного відсіку «вниз головою»). Словом, видовищна сторона картини заслуговує високої похвали.

Фільм «2001: Космічна одіссея» поклав початок нецифровим спецефектам, фахівцем з яких був Уоллі Уіверс. Замість того щоб знімати макети на синьому тлі, потім додавати фон з іншого негативу методом «блукаючей маски», Кубрик наполіг на поверненні до методів, розроблених за часів німого кіно. Техніки ретельно монтували кожен кадр з десятків елементів, постійно перемотуючи плівку для повторної експозиції негативу.

Футуристичний світ «Космічної одіссеї» був створений вручну. Зірки розбризкували на фон за допомогою зубної щітки і білої фарби. Десятки школярів розмічали фрагменти зоряного неба, малюючи силует космічного корабля на сотнях ацетатних листів. Для того щоб імітувати місячну поверхню, було завезено декілька тонн чистого піску.

В такому фільмі актори відходили на другий план. Кір Даллеа (астронавт Боумен) скаржився, що йому не було чого грати на початку фільму, не кажучи вже про фінал. До цього Даллеа знявся в ролі психічно неповноцінного хлопця в картині «Девід і Лайза». Він прагнув швидше змінити амплуа і з задоволенням прийняв пропозицію Кубрика.

На роль другого астронавта Френка Пула був запрошений Гарі Локвуд, колишній каскадер, дублер Ентоні Перкінса.

Деніел Ріхтер, який зіграв Вартового Місяця, одночасно був хореографом більшості сцен першої частини фільму. Епізоди «На зорі цивілізації» знімалися на відкритому майданчику лондонської філії МГМ.

Іншу групу Кубрик набрав в Лондоні, запросивши на ролі дослідників космосу емігрантів Роберта Бітті і Еда Бішопа. Колишній каліфорнієць Вільям Сілвестр зіграв Хейвуда Флойда, чиновника, який летить через космічну станцію на базу Клавіус на Місяці і включає сигнал моноліту.

Власну доньку доктор Флойд бачить тільки раз на телевізійному екрані. Вона просить привезти їй на день народження лісового звіра. У цій епізодичній ролі знялася п'ятирічна дочка Кубрика Вівіан.

Крім двох дитинчат шимпанзе, людиноподібних мавп грали актори або міми. Вони носили еластичні маски, що повторюють міміку обличчя. Між зубами виконавцям вставляли трубочки, щоб щелепи не замикалися і не перешкоджали подиху. Дитинчат шимпанзе привчили смоктати з фальшивою груді.

На пошук голосу для комп'ютера було витрачено більше зусиль, ніж на підбір акторів. Спочатку він називався «Афіна» і мав жіночій голос. Потім отримав ім'я HAL. Першим його озвучував англійський актор Найджел Девенпорт, потім американець Мартін Болсам, але результати не задовольнили режисера. Дуглас Рейн був запрошений читати коментар, який Кубрик збирався дати в фільмі «2001». Його голосом ірозмовляе комп'ютер в «Одіссеї».

Комп'ютер HAL був створений в Урбані (штат Іллінойс), оскільки давній друг Кларка, професор, став викладачем в Іллінойсськом університеті в Урбані. В «Одіссеї» HAL виспівує пісеньку «Дейзі», тому що друзі Кларка, що працювали в лабораторії Белла, в 1961 році навчили свій комп'ютер IBM-7094 саме цієї пісні.

Кубрик вирішив зробити ставку на образотворчу сторону картини і викинув більшість діалогів. Перший діалог - розмова стюардес - пролунав через 25 хвилин 38 секунд після початку фільму!

Консультант Фредерік Ордуей протестував проти скорочення «кількох сторінок прекрасного і абсолютно необхідного діалогу, без якого то, що відбувається пізніше, здається безглуздим». Дійсно, без цих пояснень сюжет розпадається. Але Кубрику «хотілося, щоб фільм був глибоко суб'єктивним переживанням, щоб він дійшов до глядача на іншому, підсвідомому рівні, як музика». В якості музичного супроводу він використовував класичні твори Арама Хачатуряна, Йоганна Штрауса, Ріхарда Штрауса і Дьєрдя Лігеті. Поряд з Третьою симфонією Малера Кубрик збирався записати скерцо з «Сну в літню ніч» Мендельсона для супроводу стикування корабля з космічною станцією, але потім віддав перевагу вальсу «Голубий Дунай» Йоганна Штрауса у виконанні оркестру Берлінської філармонії під керуванням Герберта фон Караяна.

4 квітня 1968 року МГМ влаштувала прем'єру фільму «2001: Космічна одіссея» в манхеттенському «Капітолії», а двома днями пізніше в Лос-Анджелесі.

Критики розділилися на два табори. Чарлз Чамплін з «Лос-Анджелес таймс» відзначав «навмисну ​​неясність» у кінці, але погоджувався, що фільм, очевидно, завоює «Оскара» за технічну досконалість. Рената Адлер в «Нью-Йорк таймс» писала, що інтелектуальний зміст не відповідає майстерному використанню спецефектів.

Незважаючи на скромну рекламу прем'єра фільму «2001: Космічна одіссея» побила рекорди «Капітолію». До кінця тижня журнальна критика дала твору Кубрика більш зважену оцінку. Саме повторні перегляди поклали початок славі «Космічної одіссеї». Як і припускали, картина отримала один-єдиний «Оскар» в номінації за візуальні спецефекти.

Британські кіноакадеміки удостоїли «Одіссею» нагородами в трьох категоріях: художник (Тоні Мастерс, Гаррі Ленг, Ернест Арчер), оператор (Джефрі Ансуорт), саундтрек (Уїнстон Райдер).

У своїй «Одіссеї» Кубрик майже нічого не пояснює, що входило в режисерську завдання. Автори фільму хотіли змусити глядачів роздумувати.

Робота з Кубриком прославила Кларка. Письменник вважав, що суть всіх людських прагнень - в злитті з якимось Вселенським Сверхразумом. Цій темі і присвячений роман «2001: Одіссея один». Ту ж тему він продовжує в книгах «2010: Додати Одіссея два» (1984) і «2061: Одіссея три» (1987). За романом Кларка режисер Петер Хайамс в 1984 році поставив фільм «2010».

Питання для самоконтролю

1. Назвіть фільми, що стали початком «нової хвилі» у Франції?

2. Які режисери стали засновниками "нової хвилі"?

3. Скільки років проіснувала "нова хвиля"?

4. Назвіть основні риси французької "нової хвилі"?

5. За що критикували режисерів "нової хвилі"?

6. Охарактеризуйте тип героїв "нової хвилі"?

7. Які риси творчості франсуа трюффо?

8. Порівняйте основні риси творчості рокура і рене?

9. Що стало історичною основою для драми "лоуренс аравійський"?

10. Назвіть риси "великого стилю" у зарубіжному кінематографі?

Тестові завдання

У якому кінематографічному сезоні виникла французька "нова хвиля":

a. 1958-1959

b. 1960-1962

с. 1945-1950

d. 1956-1958.

Фільм " 400 ударів " був знятий режисером :

a. Аленом Рене

b. Федериком Феліні

с. Франсуа трюффо

d. Жанном габенном.

Коли спала "нова хвиля" у Франції:

a. 1960

b. 1961

с. 1950

d. 1962 .

Скільки режисерів були учасниками "нової хвилі":

a. 27

b. 35

с. 47

d. 97.

Який художній прийом був найчастіше використаний в "новій хвилі":

a. Декорації

b. Крупний план

с. Імпровізація

d. Ракурс.

Яка соціальна група стала фокусною для "нової хвилі":

a. Молодь

b. Робітники

с. Інтелігенція

d. Літні люди .

Якого актора трюффо вважав найкращим серед французьких акторів 1960 рр.

a. Жанна Габенна

b. Жанна поля Бельмандо

с. Жан п'єра лео

d. Альона ділена.

Хто був головним героєм драми Девіда Ліна

a. Дипломат

b. Бізнесмен

с. Розвідник

d. Вчений.

Де знімався фільм "лоуренс аравійський":

a. Єгипет

b. Судан

с. Йорданія

d. Ліван.

За твором кого було знято фільм «2001 космічна одіссея»:

a. Рея бредбері

b. Артура кларка

с. Джона сфівта

d. Джека Лондона.

Рекомендована література

Основна:

Багацький В. В. Культурологія (історія і теорія світової культури ХХ століття) : навчальн. Посіб. кіїв: Кондор, 2007. 304 с.

Брюховецька Л.І.Кіномистецтво: навч. посіб. кіїв: Логос, 2011. 391 с.

Жанкола Жан-Пьер. Кино Франции (1958— 1978). москва: Ра­дуга, 1984. 406 с.

Кудрявцев С. 500 фильмов. москва: СП ИКПА, 1990. 381 с.

Мировая художественная культура. XX век. Кино, театр, музика. Санкт-Петербург: Питер, 2008. 432 с.

Мусский И. А. 100 ВЕЛИКИХ РЕЖИССЁРО .В

москва: Вече, 2008 . 480 с.

Раззаков Ф. Наше любимое кино. Москва: Алгоритм, 2004. 558 с.

Разаков В.Х.Художественная культура хх века : типологический контур. волгоград : волгоградского государственного университета ,1999. 432с.

Рокотов В. Голливуд. От «Унесённых ветром» до «Титаника». Москва: ЭКСМО-Пресс, 2001. 415 с.

Юренев Р. Н. Краткая история киноискусства. Москва: Издательский центр Академия, 1997. 228 с.

Додаткова:

Ален Рене / Сост. Л. Завьялова и М. Шатерникова. москва : Искусство, 1982. 264 с.

Бакстер Дж. Стэнли Кубрик. Биография. Искусство кино // 1999. № 11–12.

Брагинский А. В. Жан-Поль Бельмондо. В кино и в жизни. Ростов-на-Дону: Феникс, 1998. 320 с .

Брагинский А. В. Ален Делон. москва: ЭКСМО, 2003. 445 с .

Брагинский А. В. Катрин Денёв. москва: Панорама, 2000. 269 с.

Брюнелен А. Жан Габен. москва: Искусство, 2001. 224 с.

Плахов Андрей. Катрин Денев от «Шербургских зонтиков» до «8 жен­щин». Тверь, 2005. 544 с.

Режиссерская энциклопедия. Кино США . / Ответственный редакторЕ.Н. Карцева. Москва: Научно- исследовательский інститут киноискусства, 2002 . 538 с.

Ренуар Ж. Моя жизнь и мои фильмы. Москва: Искусство, 1981. 333 с.

Славич Ю.М STARS: из частной жизни кинозвёзд. Москва: Панорама, 1996. 492 с.

Трюффо о Трюффо. Сб. Москва: Радуга, 1987. 456 с.

Франсуа Трюффо / Сост. И. Беленький. Москва: Искусство, 1985. 264 с.

Опорні поняття Нова хвиля, великий стиль, імпровізація, автобіографічність, цитатність, ганстерський жанр, кінобалада, молодіжний протест, нове американське кіно, історичний колос.:

Тема 5. Нові тенденції в українському кіно у добу хрущовської «відлиги» (1956-1965 рр.)

План

* Зміни у суспільно-політичному житті та їх вплив на кіно України у часи хрущовської «відлиги».

2. «Дорогою ціною», 1956 р.

3.«За двома зайцями», 1961 р.

4.«Тіні забутих предків», 1965 р.

1.Зміни у суспільно-політичному житті та їх вплив на кіно України у часи хрущовської «відлиги».

Коли в лютому 1956 року XX з’їзд КПРС вирішує запровадити десталінізацію, вказавши на дидактизм творів і на лакування пов­сякденної дійсности, участь у цьому процесі починає брати й кіно. Не пориваючи із соціалістичним реалізмом, воно й далі використо­вує класичні теми, однак трактує їх інакше - йдеться, зокрема, про соціальні питання. Реабілітований кіноперсонаж розвивається дедалі більше в перспективі дегероїзації. Водночас із духовним оновлен­ням український кінематограф зазнає кадрової кризиВідродження кінофакультету в Києві передбачено аж на 1961 рік. Вісім осіб вступа­тимуть туди на відділ режисури, 12 - на акторський. Факультет при­йматиме значну кількість студентів із країн соціалістичного табору, а також третього світу. Українців тим часом відправлятимуть на­вчатися переважно до Московської кіношколи, ВДІКу - звідти починали свій творчий шлях кінематографісти різних національ­ностей СРСР. Як результат намірів партії, котра від 1961 року про­пагує політику злиття національностей (фактично їх русифікацію), виникає ідея обміну режисерами між кіностудіями Союзу й утво­рення інтернаціональних команд. Молоді таланти, такі як Олек Алов, Владімір Наумов, Марлєн Хуцієв, Фелікс Миронер, після дебюту на Одеській кіностудії обирають Росію, котра обіцяє їм успіх. Усю свою кар’єру творить у російському кіні Григорій Чух­рай. Учениця Олександра Довженка й Міхаіла Ромма, шістдесят­ниця Лариса Шепітько ставить свій перший фільм «Спека» (1966) У Киргизії, потім - «Крила» (1966) у Росії. Після участи в картині Тимофія Левчука «Іван Франко» (1956) надовго зникне з України Сергій Бондарчук, який 1959 року отримує визнання за акторську

гру у власному фільмі «Доля людини», знятому на студії «Мос­фильм». Так само в Росії опиняється заохочений багатообіцяючим режисерським дебютом у «Вірності» (1965) Петро Тодоровський. Тоді як Вадим Лисенко працює в Кишиневі, молдованка Кіра Муратова (Короткова), навпаки, переїжджає до України й після роз­лучення з Олександром Муратовим активно працює на Одеській кіностудії.

Якщо потрібно відзначити в цій міграційній політиці щось справді феноменальне, то це прихід в українську культуру Сергія Параджанова і його вкорінення в ній. Цей вірменин, родом із Грузії, чиї перші фільми пройшли непоміченими, згодом стає провід­ним діячем українського кіна й завдяки шедеврові «Тіні забутих предків» (1965) здобуває визнання у світі. Він працює в час «від­лиги», яка дає змогу українській інтелігенції порушити питання про дискримінаційну політику проти неросійських народів. Парад­жанов тісно пов’язаний із рухом дисидентів. Його самого захищає перший секретар ЦК КПУ Петро Шелест, котрий, хоча й непо­слідовно, виступає на захист української культури й мови. По­смертних реабілітацій мистців та їхніх заборонених творів годі перелічити. Серед цих імен - Микола Куліш і Лесь Курбас. Водно­час лунають протести проти цензури, яка знову посилюється. Від­бувається викривання системи, яка продовжує заперечувати права людини й національну свободу. Яскравий приклад тому - есей «Інтер­націоналізм чи русифікація?» відомого дисидента Івана Дзюби. Після усунення в 1964 році Хрущова влада повертається до полі­тики централізації. У відповідь на першу хвилю арештів - у київ­ському кінотеатрі «Україна» під час прем’єри «Тіней забутих предків» організовується акція протесту. У другій половині шіст­десятих років «відлига» починає відходити в небуття. Декого з полі­тичних та мистецьких діячів заарештовують або примушують мов­чати. Непокірних ув’язнюють у таборах.

Після прикрощів, що спіткали його у зв’язку з фільмом «Проща' вай, Америко», виробництво якого припинили, нічого не пояснивши авторові, Олександр Довженко думає поставити нарешті, після п’яти років підготовки, нову картину - «Поема про море». Старанно впорядкувавши режисерський сценарій, проробивши натурні по­шуки й підібравши акторів, Довженко сподівається розпочати зйомки 7 листопада 1956 року на Київській кіностудії. Для цього він заручається підтримкою заступника міністра культури, даючи тому зрозуміти, що було б ненормально й боляче, якби фільму не створили в Україні. Але офіційний дозвіл, що його має дати згори таємна особа, не надходить.

Знаний як непоступливий кінорежисер, законтрактований «Мос­фильмом», Олександр. Довженко до того часу працював над різними проектами. Йому доручають сценарій Ґєорґія Ґрєбнера «Відкриття Антарктиди», але перероблену версію про одіссею російських моряків у південних морях відхилено. Саме тоді, в серпні 1951 року, кінорежисер вирушає до України, щоб вникнути в хід будівництва Каховської ГЕС. Воно повинне стати вихідною точкою фільму, якого Довженко за життя так і не поставить. Повертаючись на будову щоліта до 1956 року, він живе серед робітників - ті споруджують греблю, що повинна тримати нове море, яке зрошуватиме степи. Під час обдумування сценарію Довженко починає розуміти, що попри всю її велич, ця будова обернеться катастрофою для довкілля. Щось подібне вже було на 25 років раніше, трохи вище за течією Дніпра, під час фільмування «Івана» і «Вітру з порогів». Як людині, котра розуміє цінність природного й історичного ландшафту, йому треба зафіксувати ці моменти для нащадків, адже води невдовзі частково заллють історичні місця Запорозької Січі й, зокрема, Великий Луг.

Захищаючи сценарій у квітні 1953-го, Довженко заявляє, що він мріє поставити пізніше свого «Тараса Бульбу». По смерті Сталіна він знову думає про постановку «Царя», якого так і не зміг конкре­тизувати. Призначений викладачем у ВДІКу, паралельно працює над «Поемою про море», останнім фільмом задуманої трилогії. Перед затопленням земель двісті людей, котрі покинули своє село понад три десятиліття тому, йдуть поглянути востаннє на рідні домівки. Серед них - письменник, роль якого режисер хоче зіграти сам, і генерал армії. Завдяки цьому персонажеві Довженка під­тримають у здійсненні його проекту військові кола. Кіномистець- мрійник думає також про одну-дві сцени на тему атомної енергії. Водночас йому важко погодитися, щоб роль голови колгоспу вико­нував неукраїнський актор. Упорядковуючи характери та дії і контра­пунктно сполучаючи минуле з теперішнім, уявне з дійсним, Дов­женко відтворює образ радянського суспільства. Од вільности його тону дещо пахне розплатою. Кошторис картини становить вісім міль­йонів карбованців - такої суми на той час не досягав іще жоден фільм.

1954 року Довженко робить начерки сценарію «У глибинах космосу», це фантастична розповідь про політ трьох радянських інженерів, які блукатимуть упродовж восьми років зоряним всесвітом. Художня рада сприймає сценарій стримано. Визнаний одним із найбільших письменників свого покоління (дехто доріка­тиме йому, що він розірвав своє життя між письменством і кіном), режисер закінчує у 1954-1955-му розпочату 1942 року кіноповість «Зачарована Десна», в якій згадує своє дитинство і з якої, втім, не творить сценарію. У квітні 1956-го Довженко підписує, разом із Сєр- ґєєм Ґєрасімовим, Міхаілом Калатозовим та Міхаілом Роммом, від­критого листа міністрові культури СРСР про непевну ситуацію, що склалася на кіностудіях, і про потребу технологічного переоблад­нання виробництва. Він іще повернеться востаннє до Каховки, яка стала його домом, щоб бути присутнім при затопленні земель і почати перші проби., Довженко раптово помирає 25 листопада, незадовго до початку зйомок на «Мосфильм’і».

Рік Довженкової смерти є часом загального відновлення кіно­виробництва в Союзі. Із 85 повнометражних фільмів, випущених радянським виробництвом (тоді як заплановано їх було 75), - не менше чверти виходить з українських кіностудій, понад половина з них - кольорові. Одеська кіностудія, що поновила діяльність улітку 1954-го, випускає свої перші чотири фільми, зокрема «Весну на Зарічній вулиці». Ялтинська кіностудія відновлює діяльність лише 1956 року, з приходом молодих кінематографістів. Це перші наслідки десталінізації, яка сама по собі не кладе краю пропаган­дистським творам.

Того ж самого 1957-го, що став роком утворення Спілки кінема­тографістів СРСР із філіалами в різних республіках, Київську кіно­студію перейменували на Кіностудію ім. О. Довженка й наділили акторською студією. Після зупинки, яка тривала понад п'ятнадцять років, відновлена Ялтинська кіностудія випускає спільно з Кіно­студією ім. Горького свій перший післявоєнний фільм - «Нові при­годи кота в чоботях» Олександра Роу - із сюжетом, актуалізованим на радянський копил.

Реакції на відому заяву Хрущова напередодні Конференції кіне­матографістів СРСР у лютому - березні 1958 року «За тісні зв’язки літератури і мистецтва з життям народу» не забарилися. У той час, коли починається конфронтація між молодими кінематографіс­тами й партією, коли велика кількість професіоналів вимагає вираз­нішого національного визначення кінематографії республік, ужито важливих заходів у царині економіки та індустрії кіна. В Україні на тлі послаблення цензури кінематографісти виступають за пом’як­шення соціалістичної доктрини, за краще дослухування до сус­пільства й за розширення тематичного діапазону. Скажімо, Київ­ська кіностудія вирішує взятися до виробництва фільму «Тарас Бульба» за сценарієм Олександра Довженка, дивом віднайденим у її підвалах. Кіностудія «Мосфильм», знаючи про це, призначає на головну роль Боріса Андреева і спішно відряджає до Києва Сергія Бондарчука та свого оператора Владіміра Монахова. Але на них усіх лезом гільйотини падає резолюція союзного Держкіна: сюжет міг би посварити радянських людей із поляками, підживлюючи ук­раїнський націоналізм і антиукраїнську злопам’ятність близьких сусідів. Саме тоді полотно, що зображає запорозького козака, вико­нане художником Олександром Бубновим, суворо критикує ідеолог партії Міхаіл Суслов. Сигізмунд Навроцький матиме 1965 року таку саму прикрість із кіносюжетом про козацькі пригоди «По синьому морю», якого не пустять до виробництва.

Настає мода на реабілітації, Київ прагне не відставати від Москви. Заборонений 1946 року вихід другої частини «Великого життя» Леоніда Лукова, фільмованого в Москві, дозволено в 1958-му; й мало не одразу на Кіностудії ім. О. Довженка з’явля­ється її сліпе наслідування - стрічка «Гори, моя зоре» Анатолія Слісаренка. Балун і Курський - персонажі, яких утілювали Боріс Андреев і Пьотр Алєйніков у першій частині «Великого життя» (1940), немовби перенесені літерально, але гра акторів страждає від переробок, нав’язаних сценарієві Євгена Онопрієнка. Вихід стрічки є на часі: вона викриває вади, властиві шахтарському суспільству Донбасу, погану роботу соціальної мережі, алкоголізм, професійну непідготованість, затурканість і грубість серед шахтарів. Хоч як дивно, але попри почату «відлигу», з плану виробництва викрес­лено чимало оголошених фільмів, серед них - «Буря в Карпатах» Євгена Брюнчугіна й «Перекоп» Тимофія Левчука. Лише для філь- мів-вистав «Вогненний міст» Григорія Крикуна, «Під золотим орлом» і, раніше, «Суєта» (1956) Марії Афанасьєвої та «Сто тисяч» Гната Юри добрі дні ще попереду.

Уперше, відколи в Україні існує радянська влада, офіційна особа, і то неабияка, адже йдеться про заступника міністра освіти УРСР Івана Чабаненка, пояснює в журналі «Искусство кино» (№10, 1958), наскільки хибно думати, ніби мистецький твір не міг би заглиблюватися в тонкощі національних особливостей народу під тим приводом, що для нього цілком достатньо його теми й міс­цевого колориту. Чабаненко знає, про що мовить. Від 1957-го кіно підлеглих республік здійснює 60 відсотків виробництва кіно­студій Союзу, із чого 22 відсотки припадає на Україну. До кількос­те додається і якість. Із двадцяти найпомітніших фільмів, знятих 1959 року по всьому Союзу, чверть - українського задуму, тоді як Олександр Алов і Владімір Наумов уже працюють у Росії, а Сергій Бондарчук отримує найвищу нагороду на І Московському міжна­родному кінофестивалі за свій російський фільм «Доля людини». Привчений до фільмів, що показували класову боротьбу, старший український глядач поступово відкриває кіно конфлікту поколінь - молодого й того, що відходить. Прозаїчне й поетичне кіно ніби спів­існують під назвою «поетичної прози», проте мистецтво залиша­ється великою мірою і надовго в лещатах соцреалізму.

У травні 1959 року під час IV з'їзду українських радянських письменників уперше йде мова про кінематографічну драматургію. В Україні налічується близько сорока письменників на чолі з Олек­сандром Левадою, які співпрацюють із кінематографією. Відтоді, як 1956 року виробництво сягнуло показників довоєнних квот і навіть квот ВУФКУ, кількість фільмів щороку збільшується. 1959 року Київська, Одеська і Ялтинська кіностудії випускають 21 повнометражний фільм. Ці стрічки виходять на екрани при­близно в 17 тисячах кінозалів різної категорії на території Україн­ської РСР. Кінорежисери Віктор Івченко, Юрій Лисенко, Євген Ташков, Віктор Іванов знімають з операторами Вадимом Іллєнком, Вадимом Верещаком, Петром Тодоровським, Радомиром Василев- ським, Наумом Слуцьким та художниками Віктором Мигульком, Йосипом Юцевичем, Георгієм Прокопцем, Ніною Туміною, Олек­сієм Бобровниковим.

Повертаються до своєї професії деякі ветерани - такі як Іван Кавалерідзе, котрий ставить свій передостанній фільм «Григорій

Сковорода», присвячений життю славетного українського філософа. Від 1941 року Кавалерідзе не фільмував. Остракізм, якого він за­знав, спричинило те, що він працював тільки з українськими акто­рами і провів усі роки війни в Києві. Дехто думає, що кіномистця заарештовано або заслано. Його ім'я майже забули. Після реабіліта­ції Кавалерідзе запрошують співпрацювати з владою. Старий кіно­режисер, естетизм якого не змінився ні на йоту, вимушений рівня­тися на цілковитий і войовничий атеїзм, показуючи, як Сковорода бореться з релігійними догмами, відмовляється від священицького сану, засуджує кріпосництво. Як емблематична особистість україн­ського культурного відродження XVIII століття філософ Сковорода мандрує близько ЗО років Україною. Він не бажає іти на академічну катедру й навчає зовсім випадкових слухачів, на вулиці, в хатах і палацах. Знову ж таки Кавалерідзе не втримується від спокуси набрати лише українських акторів: Олександра Гая (Сковорода), Таїсію Й. Литвиненко (Параска), Миколу Козленка (Сачура), Всеволода Биковця, Анатолія Моторного, Юрія Лаврова, Георгія Бабенка Його фільм привертає увагу операторською роботою Володимира Войтенка, декораціями Миколи Рєзника й, особливо, музикою композитора Бориса Лятошинського, надхненною безпо­середньо бароковими творами XVIII століття.

Нове покоління, яке налічує близько п’ятдесяти кіномистців по всьому Союзу й майже десяток в Україні, представляє тільки Сергій Параджанов. Дехто з цієї Генерації так і залишиться автором одного фільму, інші поповнять лави кінематографістів-апарат- ників, ще інші здобудуть світове визнання.

Насичена, з одного боку, трофейними фільмами з окупованої Європи, завалена, з другого, творами, що прославляють силу й красу радянської людини - необхідні інгредієнти для соцреаліс- тичної кухні, - радянська публіка стає дедалі вибагливішою. Режи­сери відтак починають думати, мовляв, щоб створити фільм, до­статньо цікавої теми й добре відлагодженого плану роботи, а решту зробить об'єктив камери. Славнозвісна демаркаційна лінія, яка розділяє сценаристів і режисерів, існує й надалі. Опублікування 1957 року сценаріїв Олександра Довженка, Андрія Головка, Соломона Лазуріна, Павла Ніліна, Ігора Савченка й Лідії Компанієць наводить на думку, що сценарій є окремою дисципліною. Олександр Довженко, якого інші українські письмен­ники драматургічно не забезпечували, самотужки, причому від­разу ж по приходу звукового кіна, підняв сценарій до літератур­ного рівня й перетворив на самостійний мистецький твір. Значно раніше, 1930 року, Микола Лядов, хоч і визнавав, що технічний сценарій є наслідком кіномовної специфіки, виступав за літера­турний сценарій. Услід за Ігором Савченком, Марком Донським та Володимиром Брауном, котрі працювали в тісному зв'язку зі сцена­ристами, Віктор Івченко, Тимофій Левчук, Юрій Лисенко, Воло­димир Довгань, Віктор Іванов і Володимир Денисенко теж до­тримуються цих засад. Поява нової літературної хвилі - шіст­десятників та Київського клубу творчої молоді (1961-1965), котрі налагоджують постійний контакт із кіностудіями, - викликає цілу повінь сценаріїв. А втім, тон задає Микита Хрущов, котрий ви­магає творення фільмів, які публіка дивилася б із задоволенням. Відмовляючись від глухих кутів, кінематографісти шукають нових формул, особливо у стрічках, дія котрих відбувається не в соціа­лістичних країнах.

Серед найкращих фільмів року (їх загалом 135), обраних чита­чами часопису «Советский экран», немає жодної картини україн­ського виробництва. Утім, український шанувальник кіна може втішатися заснуванням спеціалізованого журналу «Новини кіно­екрана», який безперервно виходитиме понад тридцять років. З від­криттям у Києві факультету кінематографії Театрального інсти­туту ім. І. Карпенка-Карого в Україні діє на цей час лише один кінематографічний вищий навчальний заклад.

З відновленням національних сил у п’ятдесятих і шістдесятих роках українське кіно здіймається на другу сходинку в союзному кіновиробництві. Проте шовіністична поведінка московських керів­ників, які рідко посилають видатні українські фільми на закордонні фестивалі, стає загрозою для емансипації вже й так обмеженого національного кіновиробництва.

Останній рік відлиги, який збігається з 50-ю річницею Жовт­невої революції, позначає кінець відносної толерантности властей До кінематографістів. Упродовж минулого півстоліття українські кіностудії випустили 457 художніх фільмів, із яких 246 - Київ- Ська і 211 - Одеська. Національне кіновиробництво постійно було Контрольовано у верхах, і в ньому брали участь багато неукраїн­ських режисерів, акторів, російських сценаристів, таких як Євген Помещиков, Аркадій Первенцев, Вадім Кожевніков, Олексій Спєшнєв, Анатолій Кузнецов, Володимир Беляев, - на шкоду ук­раїнським сценаристам Анатолієві Шияну, Микиті Шумилу, Олек­сандрові Ільченку, Юрієві Збанацькому, Миколі Зарудному, які зму­шені були покинути професію. Оскільки актор стає дедалі молод­шим, непрофесіоналів надто часто шукають для потреб типажу на берегах Нєви чи далеко за Уралом, тоді як місцевих жителів ігноро­вано. Усі одностайно визнають, що західні кінокартини, навіть най- пересічніші, є бездоганними на рівні зображення й драматургії, тоді як художній вміст радянських стрічок є дуже нерівномірним. В ук­раїнських фільмах, які становлять одну п'яту союзного виробни­цтва, усе більше й більше випивають. Проте не цю ваду викриває в червні 1966 року Політбюро ЦК КПУ, а формалістичні тенден­ції, виявлені в картинах Кіностудії ім. О. Довженка. На пленумі Спілки кінематографістів України Тимофій Левчук доводить, що єдині критерії новаторської течії, якими слід послуговуватися, містяться в соціалістичному реалізмі. Традиційно приєднуючись до романтичної течії, українське кіно має бути більше, ніж колись, соціалістичним за змістом, інтернаціоналістичним за духом та націо­нальним за формою і надихатися тільки демократичними ідеями, як того вимагає ленінська наука. Такі кінодіячі, як Сергій Юткевич, Сергей Ґєрасімов чи Лев Куліджанов, які прийшли на допомогу своїм українським колегам, особливо на Одеській кіностудії, більш русифікованій, ніж Київська, мало дбають про розповсюдження українських фільмів поза соціалістичний блок - так само, як і Ук­раїнське бюро пропаганди радянського кіна. Приречене терпіти вибіркову історію, прикрашену низкою яскравих ювілеїв - Жовт­невої революції (1967), Радянської армії (1968), ВЛКСМ (1969), СРСР (1972) чи сторіччя від дня народження Леніна (1970), - ук­раїнське кіно зазнаватиме найгірших наслідків спланованого куль­турного виродження, якого позбудеться тільки за горбачовської перебудови.

2. «Дорогою ціною», 1956 р.

На одному подиху Донськой ставить «Дорогою ціною» - найголовнішу з чотирьох екранізацій творів Михайла Коцюбинського, випущених того року в Україні. Остання повнометражна картина, поставлена ним на Київській кіностудії, є драматичною елегією, що нагадує історію Трістана та Ізольди.

Остап і Соломія кохають одне одного, але їхній пан вирішує віддати її заміж за гайдука Степана. Опинившись під загрозою бути відправленим у рекрути, Остап утікає. Соломія наздоганяє його в день свого весілля. При втечі з непривітної землі патруль влаштовує на них облаву на Дунаї. їхнє щастя, врятоване циганами, триває недовго. Під час обшуку табору Остапа заарештовують. З допомогою земляка Івана Соломія вирішує визволити коханого. На річці спалахує бій. Іван і Соломія гинуть. Остапа видають властям. На схилі віку він розповідає історію своєї молодости.

Як, мабуть, найдовершеніший твір Донського, «Дорогою ціною» є зразком гармонійного поєднання талантів - автора новел, що Добре екранізуються, та вкоріненого в українське життя й культуру режисера із характерним стилем, який не змінюється залежно від політичних коливань і мод. Саме у двох перших кадрах Донськой розкриває себе як гуманіст, закоханий у російську та українську літературу, пов’язуючи цитату Максіма Горького («Те, що ми полюбили, любитимемо навіть у хвилину смерти») з цитатою Лесі Українки («Той, хто не пережив бурі, не знає ціни і сили речей, не знає, що люди вічно любили боротьбу і важку працю»). Оточений акторами театру «Ромен» та чудовою кінокомандою на чолі з головним оператором Миколою Топчієм, Марк Донськой творить етнографічну й пантеїстичну картину з візіями прозорого ліризму, ясними просторами, імпресіоністичними кадрами водних плес та неба, бароковими зображеннями ярмарку з мандрівними акробатами й шаленими танцями. Усе це - у свідомо акцентованій глибині різкости, що ставить кожного персонажа у відповідний контекст. Оскільки його розповідь інстинктивна, Донськой чистить сцени, які можуть когось образити. Він висловлюється за дружбу і взаєморозуміння, що їх утілюють Віра Донська-Присяжнюк і Юрій Дєдо- вич у ролях Соломії та Остапа і Степан Шкурат, який утретє за ЗО років бере участь в екранізуванні творчости Коцюбинського. Своїм художньо-стилістичним чуттям, своєю пристрастю до пейзажів і людською щедрістю Донськой іноді нагадує в кіні Кендзі Мідзоґучі та Жана Ренуара. Його новаторський твір уже діє на українське кіно. Найпомітнішого мистецького впливу зазнає від нього шедевр Сергія Параджанова «Тіні забутих предків». Завдяки цій дії асистенти Марка Донського Володимир Довгань і Володимир Денисенко навчилися режисури на його фільмі, який бере за душу і в якому чуттєве переважає над соціальним. Фільм «Дорогою ціною» отримує нагороду у Великій Британії і має комерційний успіх у Франції - під назвою «Кінь, що плаче». В Україні відгуки - прохолодні, не дуже схвальні, як і стосовно картин Одеської кіностудії - також за Михайлом Коцюбинським - «Пе-коптьор!» Володимира Карасьова і «Коні не винні» Станіслава Комара. Крім участи в них Степана Шкурата й Івана Твердохліба, ці дві середньометражні стрічки, випущені для спільного прокату, викликають зацікавленість хіба тим, що вони здатні бути матеріалом для вивчення молдовських характерів.

3. «За двома зайцями», 1961 р

Автор сценарію та режисер-постановник: Віктор Іванов, Оператор-постановник: Вадим ІллєнкоХудожник-постановник: Йосип ЮцевичКомпозитор: Вадим Гомоляка

У ролях Олег БорисовМаргарита Криницина, Микола Яковченко, Ганна Кушниренко

Нонна Копержинська, Наталія Наум, Анатолій Юрченко, Костянтин Єршов, Таїсія Литвиненко, Ольга Вікландт, Людмила Алфімова

21 грудня 1961 року, на екрани вийшов фільм "За двома зайцями".

Прем'єра відбулася у Києві, в Дарницькому клубі залізничників - нині Палац культури "Дарниця".

Відома стрічка насправді мала складну долю. Режисер Київської кіностудії ім. Довженка Віктор Іванов давно мріяв екранізувати водевіль класика української літератури Михайла Старицького, написаний 1883 року.

Кінематографічне начальство не поспішало запускати фільм. Можливо, здавався дріб'язковим сюжет про шахрая-нареченого - ось якби йшлося про революціонера, який бореться з царським режимом, то інша річ!

А можливо, викликала питання кандидатура Віктора Іванова, який працював на київській кіностудії лише кілька років, а перед тим знімав на Свердловській, Вільнюській, Каунаській студіях. Чи не провалить він українську класику?

Нарешті режисер схитрував. Подав керівництву вчергове сценарій "За двома зайцями", додавши, що хоче сатирично показати "стиляг". Так називали молодь, яка цікавилася модою, захоплювалася стильними американськими речами, слухала західну музику тощо.

У СРСР саме набирала обертів кампанія боротьби зі "стилягами", і пропозиція Іванова виглядала цілком актуально.

Робота над фільмом почалася 1960 року.

Режисер запросив на роль шахрая-нареченого Голохвостого артиста Миколу Гриценка тогочасну "зірку" Московського театру ім. Вахтангова. Актор зіграв у театрі й кіно цілу плеяду пройдисвітів, вважався майстром цього амплуа.

Крім того, Гриценко народився на Донеччині, навчався професії у Макіївці та Києві, тобто розумів місцеві реалії.

А на роль невдахи-нареченої Проні затвердили Майю Булгакову з Москви - на той час вона була відома не як кіноактриса (ця слава попереду), а як солістка естрадного оркестру Леоніда Утьосова. Вона першою в СРСР виконувала зі сцени пісні Едіт Піаф.

На кіностудії йшли проби акторів на ролі батьків Проні. Того дня пробувалися Микола Яковченко і Ганна Кушніренко. Знадобилася актриса, яка підіграла би як дочка.

Студійна оповідка стверджує, що Віктор Іванов вийшов у коридор, побачив якусь дівчину і попросив допомогти. Її навіть гримувати не стали, лише пристебнули до волосся хвіст-шиньйон.

Та коли вона скомандувала: "Ви, мамінька, одягніть чепчика, а ви, папінька, - галстука!" - всі присутні просто заніміли: ось вона, справжня Проня!

Так на головну роль потрапила Маргарита Криницина.

Щоправда, інша студійна оповідка подає, що все було не так: режисера змусили взяти Криницину на цю роль. У її доробку були тільки чотири невеличкі ролі в різних фільмах, але жодної головної.

Таїсія Литвиненко, виконавиця ролі служниці Хімки, згадувала:

"Ось до кого Іванов мав багато претензій - це до Маргарити Кринициної. Він просто не прийняв її від самого початку. Вважав, що йому нав'язали цю кандидатуру. В той час чоловік Маргарити Кринициної Євген Оноприєнко був головним редактором кіностудії і начебто сказав, що якщо його дружину не візьмуть у картину, то й самої картини не буде".

Хай там як, стосунки режисера з виконавицею головної ролі не склалися. Кажуть, навіть її кумедна зовнішність - результат своєрідної помсти режисера. Щоб зробити Проньку некрасивою, актрису навмисно спотворювали: заклеїли зуб, напхали в носа горіхів, аби став випуклим.

Чоловік Кринициної, подивившись стрічку, розсердився: "Це ж треба було дозволити так себе спотворити!". І більше, кажуть, цього фільму не дивився.

Заміна Майї Булгакової на Маргариту Криницину потягнула необхідність шукати й нового Голохвостого. Одного разу пробувався актор Київського театру російської драми Олег Борисов. Режисер скептично поставився до нього і назвав "салабоном". Проте коли переглянув на екрані пробу Борисова, зрозумів: більше нікого шукати не треба.

Актори грали діалоги так, як написано в Михайла Старицького, - українською мовою.

Більшу частину сцен зняли в павільйоні Кіностудії ім. Довженка. Але деякі епізоди фільмували на київських вулицях. Головною магістраллю був Андріївський узвіз - там зняли проїзд у візку на весілля, прохід четвірки хлопців з гітарою.

На екрані легко впізнати також Контрактову площу, старий Житній ринок, Володимирську гору, сходи Андріївської церкви тощо.

За словами онуки режисера Олени, дідусь на знімальному майданчику багато імпровізував:

"Він на ходу вигадував неймовірні історії, винаходив нові слова, каламбури: "Я вам не как-либо что, а что-либо как!", "Баришня уже лягли и просють", - усього цього ви не знайдете в тексті Старицького. Це придумано і дописано в сценарій Івановим".

Чому прем'єра стрічки відбулася в непрестижному залі на тогочасній околиці Києва - Дарниці? А тому, що Держкіно присвоїло фільму скромну ІІ категорію, що означало творчу невдачу.

Така категорія передбачала обмежений прокат (тільки територія УРСР), друк невеликої кількості копій і покази переважно в будинках культури і заводських клубах.

Проте успіх у глядачів був приголомшливим - люди буквально штурмували каси. Щоправда, це не завадило кінокритикам назвати стрічку "За двома зайцями" найгіршим фільмом 1961 року…

Популярність кінокомедії змінила її прокатну долю. Невдовзі стрічку переозвучили російською мовою і випустили у всесоюзний прокат.

Фільм Київської кіностудії мав успіх у всьому Радянському Союзі і миттєво розійшовся на цитати. Наприклад: "Мы - это что-то одно, а вы - что-то другое", "Позвольте самолично, конкретно, сопроводить вас", і нарешті найвідоміше: "А то шкварчала ваша... папироска!"

Тим часом українська версія фільму зникла і майже півстоліття вважалася втраченою. Випадково її виявили в Маріуполі аж 2013-го.

У липні того ж року фільм з оригінальною українською озвучкою показав один із вітчизняних телеканалів. Нині стрічку виклали в інтернеті.

У 1999: Державна премія України імені Олександра Довженка — авторові сценарію та режисеру-постановникові Іванову Вікторові Михайловичу (посмертно), кінооператору-постановникові Іллєнкові Вадиму Герасимовичу, акторам Борисову Олегові (Альберту) Івановичу (посмертно), Кринициній Маргариті Василівні, Наум Наталії Михайлівні — за визначний творчий внесок у створення художнього фільму «За двома зайцями»

4.«Тіні забутих предків», 1965 р

Кіностудія ім. Довженка, 1965 Сценарій С. Параджанова, І. Чендея за повістю М. Коцюбинського. Режисер С. Параджанов. Оператор Ю. Іллєнко. Художники М. Раковський, Г. Якутович. Композитор М. Скорик. У ролях: І. Миколайчук, Л. Кадочникова, Т. Бестаева, С. Багашвілі, Н. Гринько, Л. Енгибаров, Н. Алісова і ін.

Сергій Параджанов народився в Тбілісів 1924 році в сім'ї спадкового антиквара. Після школи він вступив до Тбіліського інституту інженерів залізничного транспорту. Але вже через рік продовжив навчання відразу в двох творчих вузах: Тбіліській консерваторії (вокальний факультет) і хореографічному училищі при оперному театрі.

В кінці війни Параджанов переходить в Московську консерваторію в клас професора Ніни Дорліак. Паралельно з навчанням в консерваторії він здає вступні іспити на режисерський факультет ВДІКу (спочатку вчиться в майстерні Ігоря Савченка, а після його смерті у Олександра Довженка).

Хоча в пошуках нових талантів українське кіно й відкриває доступ до своїх студій, воно добирає лише ідеологічно надійних молодих початківців. Випадок із Сергієм Параджановим наводить на думку, що майбутній великий майстер прийняв ці умови, вичікуючи слушного моменту. 1957 року він знімає три документальні фільми: «Думку» (ставлячи її для українського телебачення, режисер обходиться показом виконання низки пісень, записаних хористами ансамблю «Думка», й не забуває мимохідь «покадити» партії); «Золоті руки» (короткометражну етнографічну стрічку про народне мистецтво з нагоди Всесвітньої виставки у Брюсселі) та кінонарис «Наталя Ужвій», у якому йому вдається створити власну драматургію на основі уривків із фільмів та п'єс, де артистка втілювала головних дійових осіб.

Незважаючи на вдале складення іспиту його першим фільмом «Андріеш», Параджанову доводиться чекати чотири роки, поки Кіностудія ім. О. Довженка замовить йому новий художній фільм. Комедію «Перший хлопець», що її він знімає нарешті 1958 року, скальковано з десятків інших фільмів, які вихваляють радянський рай. Яка ж вона дивна, ця «відлига»: сценарій Петра Лубенського та Віктора Безорудька затверджено тільки на дванадцятому варіанті. Поява Данила (Юрій Сатаров), який повертається до села після демобілізації і швидко стає популярним завдяки своєму захопленню спортом, ніяк не порушує життя в колгоспі, хіба що Юшка (Георгій Карпов), котрий досі не терпів фізкультури, стає футболістом, аби справити враження на Одарку (Людмила Сосюра), вродливу комсомолку, яка опікується питаннями колгоспного дозвілля.

Юшка вирішує сам тренуватися потайки у стодолі. На жаль, його славна послуга обертається поразкою команди села. Але Юшка не втрачає надії. Нехай він і не стане найкращим нападником, та однаково змусить затріпотіти Одарчине серце. У фільмовому переданні сценарію нерішучими сатиричними мазками, як, наприклад, у сцені відлиги, що починається з танення снігової баби, Параджанову вдається впорснути тут і там трохи іронії. Однак музичної комедії 3 цього твору не виходить. Чарівні білявки змітають пил із соняшників білими хустинками, трактори дефілюють під акомпанемент «Лебединого озера», велосипеди створюють балет, соціалізм рухається вперед під ритм молотарок і баяна. Параджанов лукаво перевіряє кілька штампів сталінського кіна й завдяки глузливій фантазії Робить зі свого твору класичний «кислуватий» зразок хрущовського Мистецтва екрана. Кмітливість кінорежисера, який набирає акторів, Щойно випущених Київським театральним інститутом, полягає в іронічному показі того, що пройде непоміченим або ж залишиться малозначущим в очах цензури й критики. Але драматургічні знахідки, поєднані зі згладженими зображеннями колгоспного краєвиду, за- ледь компенсують недоліки сценарію, до того ж дійові особи ЗГОДОМ стають нецікавими. Водночас уважність до деталей у декораціях дає змогу передбачити велике майбутнє режисера-шістдесятника.

У цьому ж дусі поставлена картина Сергія Параджанова «Українська рапсодія», за оригінальним сценарієм Олександра Левади. Як і у Володимира Денисенка, наміри в цього режисера виявляються похвальними, але результат малопереконливий. У своїй третій повнометражній картині Параджанов показує молоду українську співачку Оксану Марченко (Ольга Петренко), котра досягає вершин артистичної слави після отримання призу на великому конкурсі в Парижі. Але війна розлучає молоду жінку з її коханим, Антоном (Едуард Кошман). Поранений, потім поло­нений, Антон утікає з ешелона, що везе його в табір. Його при­ймає і переховує чесний німець-антифашист, але американці, які звільняють село, де він знайшов притулок, його заарештовують. Доля дозволить двом закоханим знову побачитися колись на пероні вокзалу.

За винятком кількох умовних штампів, пов’язаних із радян­ським патріотизмом, місце, що його набуває у фільмі ліричнии спів, показує, якою мірою музика має і матиме вагоме значення у творчості Параджанова, зокрема в навмисне розтягненій сцені Оксани перед дзеркалом, де раптом з’являється Антон, який пере­ховується в німецькій церкві. Кілька кадрів передвіщають май­бутнє новаторство кінорежисера, котрий перебуває у стадії ста­новлення:

сюрреалістична барахолка; руїни театру, де безладно валяються декорації, картини та скульптури; солдат, який виконує на білому роялі Бетговена. Уникаючи творення туристичного буклету в епізодах омріяного Парижа, Сергієві Параджанову вдається мінімальними засобами сказати основне через гумор і карикатуру. То статична, то в русі, кінокамера ще не та, що в Юрія Іллєнка, який цього ж року працює на Ялтинській студії над фільмом Якова Сєґєля «Прощавайте, голуби» .

Ці роботи не були помічені. І ось різкий поворот долі: в зв'язку з наближенням 100-річчям від дня народження українського класика Михайла Коцюбинського Київська студія доручила Параджанову постановку фільму за повістю «Тіні забутих предків».

Наполегливий у пошуках екзотичних вражень, Коцюбинський відкриває читачеві гуцулів - невизнану, примітивну, але духово витончену карпатську етнічну групу, яка живе на лоні природи, у світі своїх предків, царині духів Добра і Зла. Ця, вже сьома екранізація творчого доробку Михайла Коцюбинського засвідчує, що він, нарівні з Миколою Гоголем, є письменником, високо цінованим в українському кіні.

Параджанов, скептично ставлячись до театру й роману, віддає перевагу насамперед казкам і легендам. Він читає Коцюбинського, котрий пише своєрідною ритмізованою прозою. Обравши не літературне, а живописне вирішення, кінорежисер дасть вільний хід власному тлумаченню повісти на основі кольорів, якими він позначить кожен розділ і яких суворо дотримуватиметься. Як новатор в ініціаторському й експериментальному розумінні Параджанов виходить за межі традиційних екранізацій (як-то «Олекса Довбуш»), здійснюючи згармонізовану постановку. Таким чином він збагачує все зроблене доти Марком Терещенком, Борисом Тягном, Олексієм Швач- ком, Володимиром Карасьовим і Марком Донським, діалектично тримаючись золотої середини між традицією та експериментом.

Під цим кутом зору перетворення повісти на фільмовий мате­ріал бачиться найцікавішим. Подібна спроба Віктора Івченка в «Лісо­вій пісні», яка, слід сказати, концептуально дуже близька до «Тіней забутих предків», стала цілковитою художньою невдачею. На по­чатку п’ятдесятих років у театрах знову йдуть балети «Лісова пісня» Михайла Скорульського (що її було несправедливо відхилено) й «Тіні забутих предків» Віталія Кирейка. У Львівському опер­ному театрі постановка бачилася дуже провінційною, персонажів було максимально спрощено, тоді як про київський варіант зав­дяки поєднанню в ньому гуцульської хореографії з класичним танцем, можна було говорити як про справжнє мистецьке явище. Враження від цієї вдалої знахідки стає поштовхом для Сергія Параджанова та сценариста Івана Чендея до екранізації повісти українського класика, що її, як і балети, розподілено на двана­дцять сцен, чи дванадцять місяців року: «Забуті Богом і людьми Карпати, земля гуцульська», «Іван та й Марічка», «Полонина», «Самотність», «Завтра весна», «Мольфар», «Корчма», «Смерть Івана», «Будні», «Різдво», «Іван та й Палагна», «Пієта» п. Ці роз­діли показують не обов’язково еволюцію характеру героя, швидше - його перехід від одного стану до іншого та пристрасті, які його надихають і ним рухають. Справді, дія фільму менше залежить від психологічного аналізу дійових осіб, ніж від зображень-сим- волів, які є то примарними, то реальними.

Десятки років ворогували два гуцульських роди - Палійчуки і Гутенюки. Але сталося так, що полюбив Іван Палійчук красуню з ворожого роду - Марічку ...

Параджанов, за власним зізнанням, захопився повістю Коцюбинського, він полюбив гуцулів, їх побут, культуру, природу гірського краю. Режисера давно тягнуло до міфу, казки, переказів, легенд.

Легенда про любов гуцульських Ромео і Джульєтти - Івана (І. Миколайчук) і Марічки (Л. Кадочникова) - постала на екрані у всій пишноті фольклорних костюмів, обрядів, звичаїв життя українських горян, що живуть на карпатських полонинах - в колірній гармонії, яка підкреслює красу і велич вічної історії кохання.

І все-таки, як справедливо зауважує К. Калантір в «Етюдах про Параджанова», «цінність" Тіней "не тільки в красі фарб, в нечуваних колірних рішеннях і в рідкісній мобільності камери. Цей фільм народжений любов'ю і співчуттям до людини, роздумами про життя і смерть, поетичним натхненням художника, його щирістю і схвильованістю. Параджанов творив з натхнення, підкоряючись почуттю краси. Це стихійне почуття і було суттю його світовідчуття ».

«Адже що наше життя? - каже у фільмі гуцул. - Як спалах на небі, як колір черешні ... миттєве і скороминуще ... ».

У ролі Івана актор Миколайчук явив зрілу досконалість. Його робота зачаровувала, в ній було глибинне і на рідкість ясно виражене осягнення людського духу, народної долі, правди, боротьби і краси.

Випускник київського театрального інституту Іван Миколайчук (до речі, успішно впорався з роллю молодого Тараса Шевченка у фільмі В. Денисенка «Сон») як би народився для цієї ролі. Зараз в це важко повірити, але Миколайчук виявився в знімальній групі «Тіней забутих предків» в самий останній момент, коли всі ролі були вже розподілені. Івана наполегливо рекомендував його вчитель Віктор Іларіонович Івченко. Параджанов, якого влаштовував інший виконавець, розпорядився провести чисто формальну пробу. І раптом сталося диво. Те, як зажив Миколайчук перед камерою, змусило оператора кинутися за Параджановим. Через якісь чверть години Іван був затверджений на головну роль.

Критики високо оцінили операторську роботу в «Тінях ...». Камера Юрія Іллєнка - в міру високого мистецтва невгамовна, в міру найвищої міри точна, всюдисуща, бездонно винахідлива; вона то шаленієв танці, то летить навколо закоханих, то нерухомо, вдивляється в обличчя смерті.

Гідним сподвижником Параджанова і Іллєнко став художник Г. Якутович, щообійшов всі « полонини »і (стежки) Карпат. Багато в чому його заслуга, що фільм звучить як колірна симфонія.

Василь Катанян згадував у своїй книзі, як в 1966 році під Косовом, він побачив скелі, немов пофарбовані синькою. Восени, серед золота листя, це виглядало незвичайно. Чому раптом сині? Ніхто не знав. А Сергій Параджанов вигукнув: «Та це ж я їх пофарбував для" Тіней "! Невже досі не облізли? » А потім розповів Катаняну, як знімався фільм.

«Епізод оплакування Миколи. Поклали на стіл труну, посадили місцевих бабусь-плакальниць. Почали! Бабусі не плачуть. В чому справа? | "Гроб порожній". Я кажу асистентові: "Лягай у труну". Асистент лягає. Мотор! Почали! Бабусі мовчать. В чому справа? "Він молодий". Знайшли діда, поклали в труну, бабусі не плачуть: "Він чужий". Привезли діда з їхнього села, свого, улюбленого. Поклали в труну. Тут такий плач піднявся, після зйомки зупинити було неможливо ».

«... Знайшов я дедусю, щоб зіграв народну мелодію для одного епізоду. Він приніс інструмент - дощечка і струна.

- Що грати, веселе чи сумне?

- Грай веселе.

Дід пропілікал: тінь-тінь-тінь.

- А тепер сумне.

Дід знову: тінь-тінь-тінь.

- Яка ж різниця?

- Не зрозумів? Тоді ось що. Я спочатку буду грати веселе, потім кивну і зіграю сумне.

Знову: тінь-тінь-тінь. Киває. І знову: тінь-тінь-тінь.

- Зрозумів?

- Ні.

- Тоді не знімай кіно про Гуцульщину ».

Але всупереч пораді дедусі фільм був знятий, мелодія там звучала, і її чули в кінотеатрах багатьох країн.

За словами актриси Лариси Кадочникової, на зйомках «Тіней забутих предків» Параджанов влаштував справжній театр: «Коли ми знімали в селі Жаб'є на Буковині, селяни без кінця ходили до нього в хату, носили в дар все, що у них було. Він тут же на щось міняв або дарував. Добрий і щедрий був - на диво. Деякі сцени виїжджали перезнімати по 70 разів. Доходили в своїй роботі до нестями. І в той же час - до досконалості. З пульверизатора фарбували дерева серебрянкой, щоб створити відповідну гамму фарб і почуттів. Параджанов міг бути і тираном, і угодовцем. Але в першу чергу він був Художником. З великої літери".

В Україні - після представлення картини на художній раді Кіностудії ім. О. Довженка в жовтні1964 року - перші реакції позитивні: фільм нібито не зачіпає ідеологічних проблем. Але на Московському кінофестивалі в липні

1965 року «Тіні забутих предків», представлені поза конкурсом, сприйнято по-різному - щоб не сказати: вороже. На Всесоюзному кінофестивалі в Києві 1966 року творчий колектив отримує лише Спеціальну премію за пошук і новаторство, - першу премію присуджено Вітаутасові Жалакявічюсу за стрічку «Ніхто не хотів помирати». Попри його виняткову якість, видатний твір Сергія Параджанова усе-таки не йде в широкий прокат, бо його вважають формалістичним, недостатньо комерційним. Затим кіновер- хівка, яка бажає повернення Параджанова у лави соцреалістів, називатиме фільм проявом українського націоналізму.

Увечері 4 вересня 1965 року, під час прем’єри в Києві, у кінотеатрі «Україна», Параджанов поруч із провідним діячем дисидентського руху Іваном Дзюбою виступить проти незаконних арештів та ув’язнень інтелігентів. «Відлига» доходить краю: починається таврування формалізму. Слово бере поет Василь Стус, який просить глядачів підтримати Дзюбин маніфест. Багато людей устають. На момент виходу з кінозали міліція вже оточила квартал. Починається штовханина. Безперестанку їздять міліцейські машини. Миколайчук шокований насильством і дальшим перебігом подій. Московський критик Міхаіл Блейман візьметься виступати проти Параджанова, дискредитуючи саме поняття поетичного кіна. Але можна погодитися з Людмілою Поґожевою, яка заявляє, що фільм, імовірно, залишиться винятком в історії радянського кіна

На Заході фільм Параджанова демонструвався під назвою «Вогненні коні». В одному з його епізодів між главами двох сімейств спалахує сварка, і в хід йдуть гуцульські сокири. Тут-то в передсмертному баченні батька головного героя виникає знаменитий кадр: криваво-червоні силуети здиблених, спрямованих уперед коней. Французи відчули унікальність метафори, винісши її в заголовок фільму: «Вогненні коні».

У пресі з'являються захоплені відгуки.

«Бувають такі фільми, які назавжди вкарбувалися в пам'ять. Цей фільм не схожий на інші, він винятковий: поема, опера, документ, легенда. Це могли б зробити Флаерті, Довженко, Шекспір, Босх або Шагал. Приголомшлива картина, вражаюче видовище життя народу, все ще пов'язаного зі старими звичаями. Фільм виходить на екрани Парижа. Не пропустіть його! » Фільм отримав премії Британської академії, приз на «Фестивалі фестивалів» в Римі, премію за кращу режисуру і приз ФІПРЕССІ в Мар-дель-Плата (Аргентина). Всього за два роки прокату за кордоном «Тіні ...» зібрали двадцять вісім призів на міжнародних фестивалях в двадцять одній країні. На адресу українськогорежисера прийшли вітальні телеграми від Фелліні, Антоніоні, Годара, Куросави.

Параджанов по праву увійшов в число провідних кінематографістів світу.

Питання для самоконтролю

1. Які політичні процеси вплинули на кінопроцес у 1956-1964 рр.?

2. У чому виражалася кадрова криза в українському кіно в 1950-1960-хгг?

3. Чому радянський режим взяв курс на створення інтернаціональних знімальних груп ?

4. Які причини того, що українські режисери переїжджали на роботу до Росії?

5. Назвіть останні філми довженка?

6. Якими були наслідки політики десталінізації для українського кіно?

7. Чому було заборонено фільми на тему українського козацтва?

8. Які фільми були зняті з полиць в Україні під час «відлиги»?

9. Чим характеризувався виробничий процес в українському кіно у 1960-х рр.?

10. Охарактеризуйте причини занепаду радянського кіно під час застою?

Тестові завдання

Який стиль в УРСР панував у кіно 1956-1964 рр:

a. Натуралізм

b. Критичний реалізм

с. Соціалістичний реалізм

d. Гумманізм.

Який новий аспект з'явився в радянському кіно в період десталінізації:

a. Доларизація

b. Українізація

с. Ремілітаризація

d. Дегероїзація.

:Яку політику проводила радянська влада в галузі культури в період правління

м.. хрущова:

a. Злиття національностей

b. Націоналізму

с. Російського патріотизму

d. Космополітизму.

Коли пройшла акція на підтримку диседентів у кінотеатрі «Україна»:

a. 29 лютого 1956 р

b. 12 квітня 1961 р

с. 14 жовтня 1964 р

d. 4 вересня 1965 року.

На прем'єрі якого фільму відбулася акція проти репресій

a. земля

b. "веселка"

с. "тіні забутих предків"

d. "Поема про море".

Який фільм довженко намагався знімати протягом останніх 5 років життя.

a. "цар "

b. земля

с. "повість полум'яних років"

d. "Поема про море".

Чому був присвячений останній проект довженка:

a. Будівництву Дніпрогесу

b. Будівництво ХТЗ

с. Будівництво кахівської гес

d. Будівництву чорнобильської АЕС.

Коли було відновлено Ялтинську кіностудію :

a. 1949

b. 1953

с. 1956

d. 1963 .

Якому діячеві культури України був присвячений фільм івана кавалеридзе:

a. Григорій сковорода

b. Іван Франко

с. Тарас Шевченко

d. Іван Мазепа.

Коли київська кіностудія отримала почесну назву імені Довженка:

a. 1956

b. 1957

с. 1959

d. 1962.

Рекомендована література

Основна:

Багацький В. В. Культурологія (історія і теорія світової культури ХХ століття) : навчальн. Посіб. кіїв: Кондор, 2007. 304 с.

Брюховецька Лариса. Іван Миколайчук. кіїв: Видавничий дім КМ Академія , 2004. 272 с.

Брюховецька Л.І.Кіномистецтво: навч. посіб. кіїв: Логос, 2011. 391 с.

Госейко Любомир. Історія українського кіномистецтва. 1896— 1995. кіїв: КіноКоло, 2005. 464с.

Іллєнко Ю.Г. Парадигма кіно. Київ: Абрис, 1999. 416 с.

Корогодський Р. Довженко в полоні: розвідки та есеї про Майстра. кіїв: Гелікон, 2000. 348 с.

Мусієнко О.С. Українське кіно: тексти і контекст. Вінниця: Глобус-Прес, 2009. 432 с.

Нариси з історії кіномистецтва України. / Ред. В. Сидоренко. Київ: Інтертехнологія, 2006. 864с.

Параджанов Сергій. Злет. Трагедія. Вічність.— Твори, листи, документи архівів, спогади, статті, фотографії./ Упор. Р.М. Корогодський, С.І. Щербатюк. Кіїв: Спалах ЛТД, 1994. 280 с.

Тримбач С. Олександр Довженко: загибель богів. Ідентифікація автора в національному часопросторі /відп. ред. Т. Трубнікова. Вінниця : Глобус-прес, 2007. 800 с.

Додаткова:

Блохин Николай. Изгнание Параджанова. Ставрополь, 2002. 326 с.

Выстробоец А.И. Сергей Бондарчук: Судьба и фильмы. москва: Искусство, 1991. 331 с .

Герої та знаменитості в українській культурі / за ред. О.Гриценко. кіїв: УЦКД, 1999. 352 с.

Довженко без гриму: Листи, спогади, архівні знахідки . / упор. Віра Агеєва, Сергій Тримбач. кіїв: КОМОРА, 2014. 472 с.

Іллєнко Михайло. Шпори для абітурієнта. Вінниця: Нова книга, 2006. 280 с.

Капельгородська Нонна, Глущенко Євгенія, Синько Олександра. Кіно­мистецтво України в біографіях. кіїв: ТОВ АВДІ, 2004. 712 с.

Катанян Василий. Параджанов. Цена Вечного праздника. Н.Новгород: ДЕКОМ, 2001. 248 с.

Лариса. Книга о Ларисе Шепитько. Сб. / Сост. Э.Г. Климов. Москва: Искусство, 1987. 295 с.

Параджанов Сергей. Исповедь./ Сост., статья, предисловия к сценари­ям, комментарии К. Церетели.Санкт-петербург : Азбука, 2001. 656 с.

Сто фільмів українського кіно : Анотований каталог за проектом ЮНЕСКО “Національна кінематографічна спадщина” / Упоряд. Р. Бєляєва, Р. Прокопенко. Кіїв: Спалах, 1996. 127 с.

Опорні поняття Соціалістичний реалізм, дегероїзація, прозове кіно, поетичне кіно, злиття націй, поетична проза, дисиденти, русифікація.:

Тема 6. Зарубіжне кіно у 1970-х рр.

План

* Постмодернізм та кіномистецтво.
* «Хрещений батько». Виробництво: «Парамаунт Пікчерс», США, 1972 р.
* «Хтось пролетів над гніздом зозулі» Виробництво: «Юнайтед Артистс», США, 1975 р.
* «Апокаліпсис сьогодні» Виробництво: «Zoetrope Studios», США, 1979 р.

1.Постмодернизм и кіномистецтво

Осторонь різноманітних течій комерційного кіно стояв знаменитий італійський кінорежисер Ф. Фелліні\*. З часом його ім’я стало символом кіно у цілому світі. З 60-х років Ф. Фелліні працював у кіно зі своїм власним досвідом, але влаштовував з нього дещо більше, чим більше воно було гіперболізоване й абсурдне. З його фільму «Вісім з половиною» почалося «авторське кіно», — коли зміст вичерпується особистістю автора. Ф.Фелліні начебто законспектував розірвану епоху, формулою якої можна вважати назву фільму. Принцип прожитого й пережитого панує в його фільмах, які присвячені одній лиш проблемі — співіснуванню з навколишнім світом. У цьому зв’язку згадується лукавий вислів Ф.Фелліні про те, що режисура — це спосіб конкуренції з Богом.

Фільми Ф.Фелліні: «Дорога» — про декласантів з соціального узбіччя; «II Ьібопе», «Ночі Кабірії», «Солодке життя», «Репетиція оркестру», «Амаркорд», «Вісім з половиною» та інші. В них Ф. Фелліні пробував вирішувати за інших, виносити моральні судження, тобто, займався проблемами сучасного йому суспільства.

\*\* Більшість авторів касового кіно США зневажають Фелліні: «Ну, та це ж мистецтво».

Представник елітарного кіномистецтва Ф. Фелліні програв змагання з носієм масової культури С. Спілбергом\*\*. Авторське кіно раптом щезло разом зі смертю Ф. Фелліні. Це ще один доказ того, що одинакові не вистояти в грандіозному, безпрецедентному в історії потокові масової культури. Відбулася якісна зміна. Мистецтво з категорії естетики стає демографічним явищем.

Проти потоку масової культури була спрямована творчість італійського режисера П.-П.Пазоліні («Теорема», «Свинарник»та ін.). Кіно для нього стало головним аргументом у боротьбі за принижену людину. П.-П.Пазоліні застерігав у своїх фільмах проти виникнення нового стану світу. Режисер у цьому бачив нову загрозу всьому сущому. Ця загроза в Італії звалася «сотто- культура» (напівкультура), — це коли всі багатовікові набутки культури людства будуть витіснені загальною обов’язковою на- півосвітою.

На нашу думку, представником авторського кіно є також Інгмар Бергман. Він складає славу шведського кіно, створивши свій стиль, відкривши нову тематику в західному кіномистецтві.

Його фільми «Вечір блазнів», «Сунична поляна», «Джерело» по­ставлені з неперевершеною майстерністю і наповнені роздума­ми про смисл життя, про вічність таких почуттів, як любов і доб­рота. В кінокартинах «Час вовка», «Сором», «Зміїнеяйце» та інших І.Бергман звертається до глобальних проблем сучасності, ви­ступає на захист духовних цінностей. На думку О.Сокурова, в кіно є одна тільки постать, яка існує якось дуже поважно і дос­татньою мірою незалежно, — це Інгмар Бергман. Показовою є універсальність Бергмана — він і літератор, і театральний та опер­ний режисер. Без цього комплексу Леонардо да Вінчі кіно як мистецтво неможливе.

Та від усіх цих перемін у світовому кінематографі пошуки європейських філософів і митців не стали менш взаємопов’яза­ними, адже в центрі їхніх зусиль була індивідуальність. Авторсь­ка культура спрямована на руйнування існуючих принципів, соціальних, культурних, естетичних норм. Кінематограф висо­кохудожній називається артхаузним (art-house), мистецтвом для вузького кола справжніх цінителів. Врешті-решт, мистецтво ро­зуміють менш ніж п’ять відсотків населення. Таким є станови­ще в усіх країнах. Це ніяк не пов’язано з рівнем освіти. Це про­сто інший рівень розвитку. Насправді для цього потрібна дуже складна професійна підготовка. Мистецтво є лише експеримен­тальним цехом для масової культури. Недарма масове кіномис­тецтво називається основним напрямком — мейнстрімом (main­stream). Здається, Ян Юсім назвав його «кіноконсервами».

З часом авторське кіно все ж таки відродилося. Представ­ником такого неегоїстичного авторського кіно є німець Фоль- кер Шлендорф. Він є режисером таких фільмів, як «Молодий Тер- лесс», «Любов Свана», «Сплюндрована честь Катерини Блюм», «Жерстяний барабан» тощо. В них він поєднав ліричність своєї натури з масивною об’єктивністю навколишнього світу. Таке враження, що режисери авторського кіно все життя ставлять одну величезну картину. Просто вона складається з невеликих фрагментів — окремих фільмів. Такою ж є і творчість голландця Йоса Стеллінга. Кращими його фільмами стали «Рембрандт», «Ілюзіоніст», «Летючий голландець», «Ні потягів, ні літаків» тощо. Режисер кіно, театру і телебачення, власник кінотеатру і кафе, Йос Стеллінг вважається одним з основоположників гол ландської «нової хвилі» 70-х років. Він і сьогодні є найбільш шанованим в Європі режисером. Його фільми користуються неймовірною популярністю в багатьох країнах світу. Й. Стеллінг пишається тим, що в Голландії багато гарних кінематографістів, однак його й самого вражає дивовижна пасивність вітчизняних глядачів, які мало цікавляться досягненнями своїх кіномитців.

ність великого художника. Може, правий був драматург О. Мішарін, коли написав: « Я знав трьох геніїв XX століття: Ахматову, Шостаковича і Тарковського». На Заході Андрія Тар- ковського називали містиком-візіонером.

Наприклад, фільм «Дзеркало» був своєрідною сповіддю ге­нія. Картину «Сталкер» можна розглядати як автобіографічний твір. Адже кожен великий художник є сталкером, вожатим іншо­го в звичний і знайомий світ. Є в «Сталкері» красива панорама, де видно листок календаря з датою смерті режисера. Фільм «Жер­твопринесення» теж начебто став пророцтвом. Недарма його по­каз мало не день у день збігся з Чорнобильською катастрофою. Знакові явища мистецтва з’являються в історії людства частіше, ніж ми думаємо.

У 80-ті рр. почав ставити свої фільми учень А.Тарковського — Олександр Сокуров. Перші 12 фільмів режисера вийшли на великий екран тільки в другій половині 80-х рр. Навіть диплом­на робота О.Сокурова «Одинокий голос людини» була заборонена для показу і тільки майже через десятиліття отримала на одному з міжнародних кінофестивалів престижний приз.

Фільм «Скорботна байдужість» був першим і останнім його постмодерністським шедевром радянського кіно. У фільмах ру­бежу ХХ-ХХІ ст. стиль О. Сокурова змінився в бік трагізму і гу­манізму. Взагалі ж підхід цього видатного режисера до кінема­тографа можна назвати постмодерністським гуманізмом. Це вид­но з фільмів «Молох», «Тілець» та інших. У першому фільмі йдеться про Гітлера, а в другому — про Леніна. З цих картин вид­но, що російське кіно обживає історичний простір, в якому гу­маністичне почуття виявляється сильнішим за ідеологію.

Ще А.Тарковський у свій час називав вартими уваги чоти­рьох режисерів, які є в Росії: О. Сокуров, О.Герман, Іоселіані і С.Параджанов. Пам’ятаючи бездоганний смак А.Тарковського в кіномистецтві, йому можна вірити на слово.

Час усе поставив на своє, належне тільки йому місце. Так сталося і з О.Сокуровим — він є найвідомішим у світі російським режисером.

Яскравим прикладом масового кінематографа стали фільми Леоніда Гайдая («Кавказька полонянка», «Операція «И» та інші 234

В Радянському Союзі кіно за офіційною термінологією по­ділялося на історико-революційне, воєнно-патріотичне, історич­не, морально-виховне, дитяче. Були також фільми експеримен­тальні або підвищено художні. Якщо «товсті» літературні журна­ли були частиною життя інтелігенції, то кіно було частиною життя всього народу, яке він дивився в кінотеатрах дер­жави.

Великою подією російського і світового кіно був фільм А.Тарковського «Іванове дитинство». Він був нагороджений де­сятками міжнародних премій. Решта фільмів А.Тарковського — «Андрій Рубльов», «Соляріс», «Дзеркало», «Сталкер», «Ностальгія», «Жертвопринесення» теж були високохудожніми творами. Вони стали кінокласикою, ввійшли в історію світового кіно.

. Філо­софське мистецтво цих фільмів вселяє в глядача переконання, що для сприйняття їх змісту потрібне велике зусилля. А.Тар- ковський беззастережно вірив у власну талановитість і виключність, і він зовсім не збирався потурати невибагливим сма­кам середньостатистичного кіноглядача Це не було проявомсамовпевненості пересічної людини. Навпаки, це була пророча впевненість великого художника. Може, правий був драматург О. Мішарін, коли написав: « Я знав трьох геніїв XX століття: Ахматову, Шостаковича і Тарковського». На Заході Андрія Тарковського називали містиком-візіонером.

Наприклад, фільм «Дзеркало» був своєрідною сповіддю ге­нія. Картину «Сталкер» можна розглядати як автобіографічний твір. Адже кожен великий художник є сталкером, вожатим іншо­го в звичний і знайомий світ. Є в «Сталкері» красива панорама, де видно листок календаря з датою смерті режисера. Фільм «Жер­твопринесення» теж начебто став пророцтвом. Недарма його по­каз мало не день у день збігся з Чорнобильською катастрофою. Знакові явища мистецтва з’являються в історії людства частіше, ніж ми думаємо.

Тож можна стверджувати, що авторське кіно проявило себе як таке, що занурює глядача в реальності навколишнього світу, а не кіно як індустрія розваг.

Існує також постмодерністський кінематограф. Він не роз­різняє елітарне та масове мистецтво кіно. Цей кінематограф має справу з десятками і навіть з сотнями стереотипів і цитат. Це май­же так само, як у житті, коли ми говоримо про те, про що вже говорили багато разів до нас; пишемо про те, про що вже писа­ли багато разів інші автори, і таке інше. У фільмах іронічно ужи­ваються Томас Манн, карна хроніка, музика Бетховена, зойки футбольних уболівальників, високе і низьке , найбільш витончені й парадоксальні думки, за словами Райнера Фасбіндера, можуть з’являтися в жорстких межах заяложених і нікчемних сюжетів.

Естетично невибагливий постмодерністський кінематограф намагається одомашнити хаос розірваної людської свідомості. Вже доведена принципова всеїдність постмодерністської свідомості, в якій істина перевіряється парадоксом і абсурдом. Свідомість сучасної людини наскрізь пройняли ідеї самоіронії і байдужого сприйняття еклектики, рефлексії безконечного сумніву. Пост­модернізм став способом життя євроамериканських країн.

...Яким кіно цих режисерів поступово стає

Кіно являє собою мистецтво, яке хоче подобатись. Воно улесливо дивиться в очі або масовому глядачеві, або еліті. Там усе підпорядковане принципу move — рухові ( ми б ще додали: рухові за всяку ціну). Герой, озброєний мобілкою, автомаши­ною і пістолетом (раніше у вестерні — конем, кольтом і ласо), задовольняє всі невибагливі смаки більшості глядачів по обидва боки океану.

Кіно залежить від смаків глядачів. Його успіх враховується і прогнозується. Кінорежисери, об’єднавши творчі зусилля різних професій, вміло ставлять фільми, граючи на почуттях та інстин­ктах, фантазмах, моральних уявленнях, улюблених темах гля­дачів. Тобто кіномитці роблять коктейль із зовнішніх компо­нентів, зберігаючи свою власну нечутливість через внутрішню беззмістовність. Приклади їх виграшів подаються як досягнен­ня світового чи національного кінематографа.

У 80-ті рр. почав ставити свої фільми учень А.Тарковського — Олександр Сокуров. Перші 12 фільмів режисера вийшли на великий екран тільки в другій половині 80-х рр. Навіть диплом­на робота О.Сокурова «Одинокий голос людини» була заборонена для показу і тільки майже через десятиліття отримала на одному з міжнародних кінофестивалів престижний приз.

Фільм «Скорботна байдужість» був першим і останнім його постмодерністським шедевром радянського кіно. У фільмах ру­бежу ХХ-ХХІ ст. стиль О. Сокурова змінився в бік трагізму і гу­манізму. Взагалі ж підхід цього видатного режисера до кінема­тографа можна назвати постмодерністським гуманізмом. Це вид­но з фільмів «Молох», «Тілець» та інших. У першому фільмі йдеться про Гітлера, а в другому — про Леніна.

За свій переможний конформізм кінематограф платить швид­ким старінням і в’яненням. Як у ранньому середньовіччі ікони були книгами для неписьменних, так кінематограф став тим же для пе­реважної більшості населення землі в XX ст. Правда, Ф.Трюффо казав, що йому «не подобається твердження, що кіно звертається до людей, які не люблять читати». З другого боку, в цьому спосте­реженні «про людей, які не люблять читати» щось таке є.

* 2. «Хрещений батько». Виробництво: «Парамаунт Пікчерс», США, 1972 р.

В кінці 60-х - початку 70-х рр. з'явилися фільми, створені в стилі «ретро» { «Афера» (1973) Дж. Р. Хілла, «Нью-Йорк, Нью-Йорк» (1977) М. Скорсезе і ін.). У фільмах ретро відбилося прагнення осмислити минуле як деяку естетичну цінність, нерідко межує з його ідеалізацією.

Серед безлічі різноманітних жанрів велике місце в кінці 60-х в американському кіно займають постановочні мюзикли: «Моя прекрасна леді» (1964) Дж. Кьюкора, «Звуки музики» (1965) Уайз, «Смішне дівчисько» (1968) Уайлера, «Хелло , Доллі! » (1968) Келлі. У 70-і рр. з'явилися нові фільми цього жанру: «Кабаре» (1972) і «Весь цей джаз» (1979) Б. Фосса.

Великий розвиток мали також фільми- катастрофи, в яких зображувалися різні раптові лиха, з якими має боротися людина. Це могла бути і розбурхана стихія, і аварії, і поява небезпечних тварин { «Пригода" Посейдона "», 1972, реж. Р. Ним; «Аеропорт-1 975», 1974, реж. Дж. Смайт; «Землетрус», 1974, реж. М. Робсон; «Щелепи», 1975, реж. С. Спілберг, і ін.) Стандарт подій в фільмах катастроф склався досить швидко. «Основу його структури становить надзвичайне лихо, показане у всіх подробицях, страхітливих нюансах. Увагу глядачів зосереджено на невеликій групі людей, камера уважно стежить за перипетіями їх долі. Як правило, характеристика їх зводиться до номенклатури соціально-психологічних моделей - тут зібрано букет представників різних націй, різного віку, професій, соціального статусу ».

В кінці 60-х рр. в американському кіно з'явилися фільми в жанрі фантастики, серед яких виділявся фільм С. Кубрика «2001: Космічна одіссея» (1968), в якому розповідалося про проникнення людства в космос. Цей жанр мав великий успіх у глядачів, тому вже в 70-і рр. були зроблені чергові великомасштабні фільми на космічні теми, в тому числі і про контакти з інопланетянами: «Зоряні війни» Дж. Лукаса, «Близькі контакти третього виду» Спілберга.

В американському кіно в ці роки з'явився ряд талановитих акторів: Джейн Фонда, Барбра Стрейзанд, Кендіс Берген, Фей Данауей (повне ім'я Дороті Фей / Лайза Мінеллі, Джек Ніколсон, Дастін Хофман, Аль Пачіно, Роберт де Ніро і ін.

(The Godfather)

Виробництво: «Парамаунт Пікчерс», США, 1972 р Автори сценарію М. П'юзо і Ф. Ф. Коппола. Режисер Ф. Ф. Коппола. Оператор Г. Вілліс. Художник Д. Тавуларіс. Композитори Н. Рота (крім 3-й частині) і К. Коппола. У ролях: М. Брандо, А. Пачіно, Дж. Каан, Р. Кастеллано, Р. Дюволл і ін.

"Хрещений батько. Частина II », 1974 г. У ролях: А. Пачіно, Р. Дюволл, Д. Кітон, Р. ДеНіро, Дж. Казале, Т. Шир і ін.

"Хрещений батько. Частина III », 1990 г. В ролях: А. Пачіно, Д. Кітон, Т. Шир, Е. Гарсіа та ін.

У 70-і рр. широкого поширення набули фільми, що розповідають про злочинність і бандитизм. Фільми Френсіса Форда Копполи (р. 1939) «Хрещений батько» (1972) і «Хрещений батько 2» (1974), створені за творами М. П'юзо, розповідали про витоки влади мафії, про її вплив на політику. Однак риси головного мафіозі в цих фільмах не позбавлені привабливості, режисер знаходить у своєму герої то, за щовін викликає співчуття глядачів. «Ф. Ф. Коппола увійшов в історію американського кіно як режисер, який побачив в сюжеті про мафію можливість створення не чергової гангстерської стрічки, а справжнього епосу у вигляді сімейної саги .... мафія Дона Карле- оне - перш за все, сім'я в родовому і духовному значенні, де тісно переплетені узи крові, національні - італоамеріканскі - зв'язкі, гангстерське "братство". А глава клану є хрещеним батьком для всіх в прямому і переносному сенсі слова ».

Обравши бестселер про мафію, діяльність якої завжди була прихована зловісним покровом таємниці, Френсіс Форд Коппола створив одну з найсильніших і жорстоких картин про американське життя, які коли-небудь з'являлися в рамках масового мистецтва.

Але спочатку Коппола зажадав корінної переробки сценарію Маріо Пьюзо. Письменник досить точно відтворив як загальну побудову роману, так і основні сюжетні лінії. Однак, за словами Копполи, запропонований йому сценарій давав матеріал для створення всього лише « неглибокогоі незначного сучасного гангстерського фільму», хоча Пьюзо тут ні при чому: «Він просто зробив те, що йому веліли ... Я ж побачив у книзі значну ідею, що має ставлення до проблеми династій і влади ».

У центрі фільму «Хрещений батько» - сімейно-гангстерський клан, очолюваний доном Віто Корлеоне. «Дон» - це щось на зразок тітула глави сім'ї якій передається у спадок. Західна преса шанобливо назвала очолюване доном Корлеоне ділове співтовариство «синдикатом».На екрані панує великий будинок Корлеоне, де відносини визначаються феодальною повагою до рангів і придушенням будь-яких розбіжностей (щоб вони не зіграли на руку ворогам сімейства).

Сім'я Корлеоне ворогує з іншими нью-йоркськими гангстерськими синдикатами. В ході цієї безжальної боротьби під шаленим шквалом куль гине задерикуватий Сонні, старший син глави клану. Після раптової смерті Віто Корлеоне керівництво сімейним бізнесом (разом з титулом Дона) покладає на себе молодший син - Майкл, єдиний з усієї родини, хто одружився на американці. Молода людина з університетською освітою, м'якосердий, правдивий, змінюється на очах. Майкл жорстоко, з диявольською винахідливістю знищує всіх своїх супротивників ...

Вважається, що точний вибір виконавців гарантує режисерові половину успіху. Якщо так, то цю половину роботи Копполи можна назвати бездоганною.

На роль дона Корлеоне претендувало чимало відомих акторів - Лоренс Олів'є, Орсон Уеллс, Джордж С. Скотт і навіть знаменитий кінопродюсер Карло Понті.

Коли Коппола запропонував спробувати Марлона Брандо, керівництво «Парамаунт Пікчерс» виступило проти його кандидатури (ні сам актор, ні магнати Голлівуду не приховували взаємної антипатії). До того ж він давно не балував глядачів цікавими роботами в кіно.Брандо довелося погодитися на пробні зйомки - процедуру за голлівудськими поняттями принизливу для актора його масштабу ( «звертатися до Брандо з проханням про пробні зйомки - все одно що попросити римського папу продекламувати Катехізис», - пожартував кінооглядач журналу «Тайм»).

Незабаром в гостях у Брандо - в «панській садибі» в Беверлі-Хіллз - з'являється Коппола з кінокамерою. Марлон фарбує волосся гуталіном , малює собі вуса і набиває за щоки ватяні кульки. Перед тим як встати перед камерою, він шепеляво каже своєму відображенню в дзеркалі: «Це те, що треба: підла бульдожа морда, а всередині - теплота».

Проби Брандо в повному гримі справили на продюсерів сприятливе враження. Деякі з них просто не впізнали артиста, якій перевтілився в сивого старого з тихим вкрадливим голосом і припухлими щоками.

Дон Корлеоне у виконанні Брандо був сприйнятий значною частиноюамериканських глядачів з певною часткою симпатії. У своєму домашньому колі він поставав як доброчесний сім'янин і захисник близьких йому людей, а також всіх членів клану від ворожого їм навколишнього світу, який як би змушував їх безперервно оборонятися. У цьому плані «Хрещений батько» створював образ покровителя, «сильної руки», під захистом якого можна було відчувати себе в безпеці.

І хоча часом дон Корлеоне видає укази, що стосуються свого синдикату, в основному він показаний не володарем, а домашньою людиною - він очолює весілля дочки, ходить до крамниці за провізією, грає з онуком.

Оглядач Вільям С. Пехтерев відзначав: «Брандо, виконуючий роль дона Корлеоне, виділяється з усього ансамблю небаченої винахідливістю гриму, але навряд чи можна назвати ще хоча б одного актора, у якого сама присутність на екрані випромінювало б таку внутрішню силу і який завдяки цій силі зміг би зіграти дона Корлеоне в незвично спокійній манері, змушуючи одночасно вірити в те, що саме він - творець і вседержитель власної могутності. І хоча Брандо зберігає свою силу як би під спудом, коли дон Корлеоне вмирає, його відсутність на екрані відчувається як втрата принаймні потенційної можливості вивільнення цієї особливого роду сили ».

На роль Майкла Корлеоне, спадкоємця сімейної імперії, Коппола запросив театрального актора Аль Пачіно (але раніше йому довелося пройти п'ять кінопроб!). «Некрасивий і непрезентабельний», - говорили боси «Парамаунт Пікчерс», які просували на роль Джека Ніколсона. Називалися також імена Уоррена Бітті, Дастіна Хоффмана, Роберта Редфорда, Алена Делона, Мартіна Шина, Берта Рейнолдса ...

Але Коппола відстояв Пачіно.

На роль Сонні претендував Карміне Каріді. Але в парі з Аль Пачіно краще виглядав Джеймс Каан (за фільмом вони були братами). Каріді зіграє невелику роль у другій частині «Хрещеного батька».

Похвали критиків заслужили інші виконавці: Річард Кастеллано, Роберт Дюволл, Ал Леттьері, Абе Вигода, Джанні Руссо, Аль Мартіно і Моргана Кінг. Коппола НЕ завуальовав італійське коріння своїх персонажів (про що свідчать імена акторів), а, навпаки, виділивши їх національні риси, зумів переступити через межі вузького середовища і жанру.

Зйомкам «Хрещеного батька» передували бурхливі події. Проти постановки фільму виступила ... нью-йоркська мафія. Телефонними дзвінками та листами з погрозами справа не обмежилася: була обстріляна автомашина одного з продюсерів фільму, і тільки завдяки щасливому випадку він уцілів. Зрештою керівництву компанії довелося погодитися з вимогами тих, хто був, по суті, прообразом героїв стрічки, - виключити з неї будь-які згадки про мафію. Залишилися тільки нейтральні «сім'я» і «синдикат».

«Хрещений батько» знімався з 29 березня по 6 серпня 1971 року головним чином в Нью-Йорку, з виїздами в Лас-Вегас, на Сицилію і в Голлівуд.

Події фільму відбуваються з кінця 1945 року по 1955 рік. Боси «Парамаунта» заради скорочення бюджету хотіли перенести дію в сучасність і обмежитися студіями Голлівуду. Однак Коппола і художник Дін Тавуларіс наполягли на тому, щоб спорядити кіноекспедицію в Нью-Йорк. У цьому місті і пройшли основні зйомки (було задіяно більше ста об'єктів).

Однією з найскладніших стала сцена, в якій Сонні по звірячому б'є чоловіка Конні. У ній було зайнято понад 700 статистів. Зйомки тривали чотири дні.

«Спочатку, - говорить Коппола, - я вважав Марлона Брандо примхливим титаном. Але він виявився дуже простою, прямою людиною. Брандо легко сходився з людьми. Коли його пропозицію на знімальному майданчику відхиляли , Марлон сприймав це спокійно, без істерик ».

Брандо - великий імпровізатор. Він умів обіграти сцену, створити настрій. На початку фільму дон Корлеоне сидить в кріслі з кішкою на руках і веде бесіду м'яким вкрадливим голосом. Кішка не була передбачена в сценарії. Актор підібрав приблуду на знімальному майданчику.

У Брандо був один недолік: він погано запам'ятовував текст ролі, тому доводилося писати репліки на спеціальних табличках. Після смерті актора сценарій з його позначками був проданий на аукціоні в липні 2005 року за 312 тисяч 800 доларів!

А ось Аль Пачіно не відразу відчув себе своїм на знімальному майданчику: «Я повинен був завоювати інших, домагатися, щоб зі мною погоджувалися. Я так і не навчився плести павутину зв'язків, а з ними легше жити ». Зйомки показали, що Аль Пачіно не тільки талановитий, але гранично цілеспрямований, одержимий справою і цілком гідний свого кінематографічного батька - Брандо. У ключових сценах його природна стриманість несподівано змінювалася бурхливими спалахами темпераменту, що надавало малюнку ролі гостроту і непередбачуваність.

Сам Коппола проявив себе як майстер, що вміє створити те, що називають «атмосферою». Справа не тільки в ретельності, з якою в «Хрещеному батьку» відтворений вуличний побут Нью-Йорка кінця сорокових років. З не меншою вірогідністю показаний у фільмі побут домашній, сімейний. Причому побут не просто середньої американської сім'ї, але сім'ї вихідців із Сицилії.

«Хрещений батько» отримав три «Оскара» Американської кіноакадемії - за кращий фільм, сценарій-адаптацію і за головну чоловічу роль. Брандо, однак, відмовився від нагороди в знак протесту проти політики дискримінації, здійснюваної в США по відношенню до індіанців. Коппола так прокоментував вчинок актора: «Марлон щирий і чесний у всьому, у що він вірить».

«Хрещений батько» став одним з найкасовіших фільмів в історії кіно (за 25 років він приніс 245 мільйонів доларів!). Після гучного успіху «Хрещеного батька» у босів «Парамаунт Пікчерс» з'явилося бажання зняти продовження мафіозної саги.

«Першого" Хрещеного батька "я знімав як режисер, пов'язаний літературним джерелом, - розповідає Френсіс Форд Коппола. - Гангстери і їх професійна "діяльність" - це тільки верхній рівень. Предметом багатошарового дослідження для мене були мафія як ідея, як метафора, а також способи, якими вона діє в уряді, в бізнесі. Очевидно, деяка романтизація героїв прийшла в фільм з книги. Тому я і вирішив ставити продовження "Хрещеного батька", щоб деромантізіровать цих людей. Тут замість образу солоденької молодої людини з'являється жорстокосердий вбивця. І це вже більше відповідає істині ».

Компанія «Парамаунт Пікчерс» запропонувала Копполи гонорар в мільйон доларів, 13 відсотків з прибутку і повну творчу свободу. Натомість потрібно зняти фільм «Хрещений батько. Частина II »в гранично стислі терміни. У Копполи було всього лише три місяці, щоб написати сценарій і запустити його у виробництво.

У другій частині належало показати, як Майкл Корлеоне прибирає до рук кермо влади в мафіозному клані, а також історію Віто Корлеоне.

Дія починається на Сицилії, зі сцени, коли мафіозі вбивають батька маленького Віто Андоліні. Майбутній дон Корлеоне відправляється в Нью-Йорк, де тягне життя жебрака іммігранта. Але поступово, крок за кроком, він піднімається до вершин влади в мафіозному клані, встигаючи з'їздити на батьківщину і розрахуватися з вбивцями батька.

На роль молодого Віто Корлеоне був запрошений Роберт Де Ніро, який запам'ятався по фільму «Злі вулиці». Актор свого часу претендував на одну з ролей в першій частині «Хрещеного батька». Коппола був вражений зовнішньою схожістю Роберта Де Ніро і Марлона Брандо.

Зйомки фільму почалися 1 жовтня 1973 року. Поки Коппола з групою знімав сцени на озері Тахо, Де Ніро пройшов прискорений курс італійської мови. Прихопивши магнітофон, актор відправився в Палермо до родичів консультанта картини Романо Піанті. Через півтора місяці Де Ніро засвоїв місцевий діалект і говорив як справжній сицилиец. Велика частина його діалогів у фільмі записувалася на італійській мові. Де Ніро почав зніматися в Маленькій Італії, а закінчив на Сицилії.

Де Ніро в ролі молодого Віто Корлеоне немов створює «основу» для спогадів, вже озвучених героями першої частини. Віто, пояснюючи Бруно Кербі свою тактику на переговорах з одним з мафіозних босів, вимовляє знамениту фразу: «Я зроблю йому пропозицію, від якої він не зможе відмовитися».

Зйомки картини завершилися 19 червня 1974 року.

Шеф компанії «Парамаунт Пікчерс» не сумнівався, що фільм «Хрещений батько. Частина II »чекає грандіозний успіх. Це був той рідкісний випадок, коли продовження мало в чому поступалася першій серії.

«По основній тональності другий" Хрещений батько "різко відрізняється від свого попередника, - відзначав оглядач журналу" Тайм ". - Це набагато холодніший фільм, в ньому відчувається стримана строгість задуму (реалізованого в повному обсязі) подолати мелодраматичність вихідного матеріалу і домогтися справжньої трагедійності. Основна жорстока іронія фільму в тому, що Майкл змушений жертвувати щастям і навіть життям членів своєї сім'ї. До фіналу він позбавляється всього, що колись цінував, зберігши лише те, що він вважав за найважливішим: незаперечну, незаперечну владу ».

Фільм був номінований на десять премій «Оскар» і отримав шість вищих нагород Американської кіноакадемії (в тому числі за кращий фільм, режисуру і сценарій-адаптацію).

Роберт Де Ніро завоював приз за кращу чоловічу роль другого плану. Вперше два актори (в 1972 році - Брандо) отримали премію «Оскар», втіливши на екрані образ одного і того ж героя (Віто Корлеоне).

До кінця 1975 року картина тільки в Америці зібрала майже 30 мільйонів доларів! Навіть з огляду на перевитрату бюджету і відсотки на користь Копполи, «Парамаунт» отримав величезний прибуток.

У фіналі другої частини «Хрещеного батька» Майкл Корлеоне стає одним з наймогутніших людей в країні, але внутрішньо він мертвий. Це була ідеальна кінцівка мафіозної історії. Як відзначали критики, все тематичні лінії силової напруги інтриги - сага про іммігрантів, історія бізнесу і підприємця в США, соціополітичний нарис суспільства, сімейна сага - виявилися блискуче зведені воєдино.

Коппола з повним правом міг заявити, що проблема гангстерства його більше не цікавить.

Боси «Парамаунт Пікчерс» зробили кілька невдалих спроб зняти продовження «Хрещеного батька» без участі Копполи і Пьюзо. І в 1986 році Пьюзо представив черговий варіант сценарію, де основними дійовими особами були Сонні Корлеоне і його позашлюбний син Вінсент Манчіні.

В якості режисера «Хрещеного батька III» керівництво «Парамаунт Пікчерс» розглядало кандидатури Мартіна Скорсезе, Сіднея Люмета, Коста-Гаврас, Алана Дж. Пакули, Роберта Бентона, Майкла Чіміно і навіть Сильвестра Сталлоне, який, крім того, повинен був стати головною зіркою фільму .

Але в кінці 1988 роки за постановку третьої частини «Хрещеного батька» знову взявся ... Френсіс Форд Коппола. Його власна компанія зазнавала фінансових труднощів. Глава «Парамаунт Пікчерс» Френк Манкузо запропонував режисерові мільйон доларів за сценарій, три мільйони доларів за режисуру і 15 відсотків від майбутніх надходжень. До цього додавалася гарантія невтручання студії в творчий процес. Фільм повинен бути випущений на екран через шістнадцять місяців.

Сценарій був написаний за чотири тижні, протягом яких Коппола і Маріо П'юзо ховалися від суєти в провінційному готелі.

У третій частині Майкл Корлеоне постає респектабельним бізнесменом. Йому залишилося зробити останній крок - увійти до ради директорів престижної транснаціональної компанії. На жаль, мафіозні клани вимагають від Корлеоне повернутися до наркобізнесу.

Дія розгортається майже сорок років після початку трилогії. І перша ж поява Майкла змушує глядачів здригнутися. Посічені зморшками обличчя. Коротко стрижений сивий їжачок. Ідея Копполи полягала в тому, що Майкл Корлеоне - це фігура трагічна, чимось схожа з королем Ліром. Відчуваючи неминуче наближення смерті, він оцінює пройдений шлях і намагається очиститися від гріхів.

Епіграфом до третьої частини «Хрещеного батька» служать слова: «Єдине багатство - діти. Вони понад владою грошей ». Третє покоління Корлеоне вже просто ангельски невинно: Мері-Марія - філантропка і меценатка, Ентоні-Антоніо - неаполітанський тенор, прем'єр Палермською опери. Діти беруть участь у всіх сімейних урочистостях і ритуалах, надають почесті батькові і тітки, але їх не змусиш виконувати волю старших.

Коппола хотів назвати фільм «Смерть Майкла Корлеоне». На руїнах будинку Корлеоне вже починає зводитися нова будівля, господарем якого стане Вінсент, «хрещений батько номер три». Він єдиний, хто успадкував силу і рішучість Віто, він перший в роду відчуває себе повноправним і вільним американцем.

На роль Вінсента Манчіні щасливий квиток витягнув Енді Гарсіа, відомий за фільмами «Недоторканні» і «Чорний дощ». Він був дуже схожий на Роберта Де Ніро, який створив образ молодого Віто Корлеоне.

Роль дочки Майкла Корлеоне мала зіграти Вайнона Райдер, але вона в останній момент відмовилася. До неї розглядалися кандидатури Джулії Робертс і Мадонни. Коппола умовив знятися в ролі Марії свою 18-річну доньку Софію.

«Софія мала найголовнішим якістю - вона була справжньою, вона була щирою, - стверджував режисер. - Потрібно було бути схожою на Аль Пачіно! Якщо ви бачили проби, то могли переконатися, що Софія здається їхньою дочкою ».

Правда, Софія пролила чимало сліз на знімальному майданчику. Однак у неї вистачило сили волі довести справу до кінця. Кінокритики не приховували свого розчарування грою непрофесійної актриси. Коппола, як міг, захищав своє дитя.

Пізніше, ставши відомим режисером, Софія Коппола зізналася, що ніколи не відчувала себе актрисою і знімалася в «хресному батькові» тільки заради батька.

Третю частину «Хрещеного батька» іноді називають фільмом клану Копполи. Дійсно, актриса Талія Шир, що припадає йому сестрою, як і в попередніх частинах драми, зіграла сестру Майкла Корлеоне. В епізодичній ролі знялася мати режисера, а його батько написав музику для другої і третьої частини саги. Оркестром диригував дядько Френсіса Форда.

У всіх трьох серіях знімалися Аль Пачіно, Дайан Кітон, Талія Шир і Річард Брайт. До цих виконавцям можна додати Софію Копполу. У першій частині вона - немовля під час хрестин, в другій - маленька дівчинка в масовці поруч з молодим Віто Корлеоне, а в третій частині - Марія Корлеоне, дочка Майкла.

Прем'єра картини «Хрещений батько. Частина III »відбулася 20 грудня 1990 року в Беверлі-Хіллз. Фільм, що коштував 54 мільйони доларів, мав успіх у глядача, але, на загальну думку, все ж поступався своїм попередникам. Кіноакадеміки удостоїли його семи номінацій на премію «Оскар». Світові збори від прокату склали 140 мільйонів доларів.

За підсумками опитування видання «Ентертейнмент уїклі» перша частина «Хрещеного батька» визнана кращою картиною в історії кіно (друга частина зайняла сьоме місце). Американський кіноінститут поставив «Хрещеного батька» на третє місце в списку кращих фільмів всіх часів і народів. Було також відзначено фраза: «Я зроблю йому пропозицію, від якої він не зможе відмовитися» - в списку «100 кращих фраз в історії кіно» вона посіла друге місце.

Авторитетний журнал «Сайт енд саунд» в 2002 році провів чергове опитування серед критиків і режисерів світу. Фільм «Хрещений батько» (частини I і II) посів друге місце слідом за «Громадянином Кейном» Орсона Уеллса.

* 3. «Хтось пролетів над гніздом зозулі» Виробництво: «Юнайтед Артистс», США, 1975 р.

(One Flew Over the Cuckoo's Nest)

Виробництво: «Юнайтед Артистс», США, 1975 г. Автор сценарію Л. Хоубен і Б. Голдман за романом К. Кізі. Режисер М. Форман. Оператори Х. Векслер, Б. Батлер. Художник П. Сілберт. Композитор Д. Ніцше. У ролях: Д. Ніколсон, Л. Флетчер, У. Редфилд, У. Семпсон, С. Лессік, Б. Дуриф, М. Смолл, Д. Де Віто, Д. Брукс і ін.

Книга Кена Кізі «Хтось пролетів над гніздом зозулі» стала бестселером відразу після виходу в світ в 1962 році. Дія роману відбувається в психіатричній лікарні. Кен Кізі написав його на підставі особистого досвіду. Йому було двадцять п'ять років, коли безгрошів'я змусило його в 1960 році підписати контракт з адміністрацією госпіталю для ветеранів війни, де проводилися експерименти по застосуванню сильних наркотиків для лікування душевних розладів.

Оповідання йде від імені одного з пацієнтів, індіанця Бромдена на прізвисько Вождь, він навчився відгороджуватися від навколишнього світу прикинувшись німим. У клініці з'являється привабливий пацієнт Рендл Макмёрфі. Для того щоб уникнути тюремного ув'язнення, він симулює божевілля. Волелюбний Макмёрфі згуртовує інших пацієнтів і повстає проти жорстокосердною сестри Ретчед. Ця дама підтримує дисципліну за допомогою наркотиків і електрошоків. Однак бунт придушений . Макмёрфі піддається вкрай болючій операції на мозку - лоботомії, яка перетворює його в живого мерця. У пориві милосердя Вождь душить Рендл подушкою, а потім збігає з відділення - на волю. Може, для Бромдена доля складеться не так жорстоко, як склалася вона для Макмёрфі ...

У 1960-і роки роман Кізі був мало не священним текстом для бунтівної молоді. Раціонального і жорстокому суспільству він протиставив підкреслену безпечність, байдужість до життєвих успіхів, насмішку над нормами і почуття духовної свободи.

Знаменитий актор Керк Дуглас першим купив права на екранізацію роману, причому сам хотів зіграти Макмёрфі. Він з успіхом виконував цю роль на Бродвеї в інсценуванні Дейла Вассермана. Однак Дугласу не вдалося зацікавити проектом жодну з найбільших студій Голлівуду, тому що в історії кіно ще не було випадку, щоб фільм про душевнохворих приносив доходи.

До 1973 року Керк Дуглас був занадто старий для ролі Макмёрфі і передав всі права на екранізацію свого сина Майклу, зірці серіалу «Вулиці Сан-Франциско». Дуглас-молодший вирішив стати продюсером фільму, закликавши на допомогу досвідченого Сола Заенца.

В якості режисера був запрошений Мілош Форман, який емігрував до США з Чехословаччини. Прочитавши книгу, він відразу зрозумів, що кращого матеріалу для фільму годі й шукати.

З Форманом був укладений договір на невелику суму. Крім того, він мав свої відсотки з прибутку від прокату фільму.

«Чим більше я думав над фільмом, тим більше я хотів отримати на роль Макмёрфі великого актора, - згадує Форман. - Наш фільм переносив глядачів з їх звичного світу в жорстоке, небезпечне і зовсім незнайоме місце, і я вирішив, що цей перехід пройде легше, якщо провідник буде їм знайом. Я поговорив про це з продюсерами, і вони запитали мене, чи маю я на увазі якогось конкретного "провідника". Я подумав, що чудовий образ Макмёрфі зможе створити Джек Ніколсон. На той час він був уже зіркою першої величини в Голівуді ».

Продюсери ретельно зважили всі «за» і «проти» від запрошення Ніколсона (а до нього - Марлона Брандо, Джин Хекмен, Барта Рейнолдса). Участь голлівудської зірки збільшувало бюджет до чотирьох мільйонів доларів. Для того щоб запустити фільм у виробництво, потрібно було мати фінансові гарантії. Заенц звернувся за підтримкою до великих компаній. Отримавши відмову, він вирішив закласти свою музичну компанію в Сан-Франциско.

Перший варіант сценарію «Гнізда зозулі» написав сам Кен Кізі. Але його докладний переказ роману не влаштував продюсерів. До того ж, коли Кізі закінчив сценарій, він захотів бути і режисером, і виконавцем головної ролі в фільмі, і це стало початком кінця їх відносин.

«Я працював над першим варіантом сценарію з Леррі Хоубеном, а пізніше переписав його з іншим прекрасним сценаристом, Бо Голдманом, - розповідає Форман. - Ми з Хоубеном писали перший варіант в психіатричній лікарні в Юджині, штат Орегон, де пізніше знімався фільм, і, таким чином, я ще до початку зйомок познайомився і з місцем, і з людьми ».

Форман взяв на всі ролі - і головні, і другорядні - професійних акторів. Але на периферії фільму працювало безліч непрофесіоналів; так що більшість хворих, медсестер та інших службовців клініки дійсно грають самих себе.

Форман переглянув понад тисячу кандидатів на провідні ролі. Актора Бреда Дуріф він запам'ятав з постановки «Коли ти повернешся, рудий Райдер?» і відразу ж побачив у ньому Біллі Біббіта. За словами режисера, у Дуриф були непомітний талант і вразливість, необхідні для ролі.

Інші пацієнти також повинні були мати яскраву індивідуальність, щоб не загубитися в загальних сценах. На маленьку роль Мартіні продюсер Дуглас привів низенького товстого Денні Де Віто, який грав в бродвейській виставі по «Гніздо зозулі». Акторська агенція надіслала Крістофера Ллойда, який нагадав Форману його старого нью-йоркського друга Вінсента Скіавеллі. Режисер без коливань довірив йому грати психічно хворого Тейбера.

Довго не могли знайти виконавця на роль Вождя. Форман наполягав на тому, щоб він був справжнім Громилою. Відповідну людину шукали по всій країні. Нарешті пролунав телефонний дзвінок з Сейлема, штат Орегон.

«Мілош! Я знайшов такого громилу! » - це дзвонив збуджений Мел Лемберт, торговець автомобілями, друг Заенца.

Гіганта звали Уїлл Семпсон, він був наглядачем у Національному парку Маунт-Реймайер. В молодості Семпсон брав участь в родео, але травма хребта перервала його кар'єру. Індіанець був натурою творчою, писав чудові пейзажі.

У романі Кизи медсестра Ретчед схиблена на порядку, вона постає буркотливою відьмою.

Коли на співбесіду прийшла Луїза Флетчер - симпатична блондинка, струнка і ввічлива, з чарівною посмішкою, здавалося, вона абсолютно не відповідає образу медсестри Ретчед. Форман попросив її що-небудь почитати, і раптово під оксамитовою оболонкою виявилася жорсткість і владність - якраз те, що було потрібно для цієї ролі. Так, за тиждень до початку зйомок, Форман знайшов медсестру Ретчед.

Директор психіатричної клініки штату Орегон доктор Дін Р. Брукс погодився пустити кіношників до себе за умови, що хворі будуть зайняті на підсобних роботах. Він вважав, що участь в зйомках дасть хороший терапевтичний ефект. Продюсери погодилися, але про всяк випадок мали запасну команду професіоналів.

Хворі чудово впоралися зі своїми обов'язками. Доктор Брукс виявився абсолютно прав: робота значно підвищила їх самооцінку.

У психіатричну лікарню Ніколсон прибув раніше решти команди. Він розмовляв з персоналом і спілкувався з хворими, спостерігав за тими, кого піддавали лікуванню електрошоком. Джек проводив репетиції, хоча в подальшому, під час зйомок, все будувалося на імпровізації.

«Таємниця" Польоту над гніздом зозулі ", і цього немає в книзі, - говорив Ніколсон в інтерв'ю, - мій таємний задум в цій ролі полягає в тому, що цей блазень вважає себе чарівним; він думає, що перед ним не встоїть жодна жінка і що сестра Ретчед не стане винятком. У цьому його трагічний прорахунок. Ось чому він терпить повний крах. Я обговорював це з Луїзою Флетчер. І тільки з нею. По-моєму, саме це і сталося з моїм героєм: він довго і наполегливо спокушав цю жінку, він був патологічно впевнений, що доб'ється успіху, - і прорахувався ».

Форман наполягав на тому, щоб акторам виділили ліжка, халати і приладдя для гоління, як ніби їх дійсно поклали в клініку. Він вибрав для кожного з них хворого, якому вони повинні були наслідувати. Йшлося не про те, щоб актори вивчали клінічні прояви хвороби або читали записи в медичних картах, вони повинні були просто спостерігати, копіювати жести, манеру розмови, все дивацтва поведінки.

У «Гнізді зозулі» доктор Брукс, до речі, дуже освічена людина, зіграв самого себе, тобто директора психіатричної клініки. Епізод, в якому він бере в клініку Макмёрфі, був одним з небагатьох, де Форман дозволив акторам скласти діалог. Він просто змалював ситуацію, сказав кілька ключових фраз, а далі надав Николсону і Бруксу свободу дій. Експеримент мав успіх.

У більшості епізодів фільму так чи інакше бере участь герой Джека Ніколсона. «Про роботу з таким актором можна тільки мріяти, - каже Форман. - У ньому немає ні краплі чванства, егоїзму, зоряної хвороби. Він завжди був готовий до роботи, завжди точно знав, чого хоче. Завдяки його гумору все відчували себе невимушено, а це дуже важливо для роботи на знімальному майданчику. Джек завжди був готовий прийти на допомогу партнерам, тому що знав, що, чим краще вони будуть грати, тим краще буде його фінальна сцена ».

За пропозицією продюсерів оператором був затверджений Хескелл Векслер, удостоєний «Оскара» за роботу в картині «Хто боїться Вірджинії Вулф?», Великий шанувальник роману Кізі. Форман пояснив йому, що фільм повинен бути знятий в скупий, реалістичній манері, що не відволікала б увагу глядачів від сюжету.

В процесі роботи Векслер став ставити під сумнів компетентність Формана, він говорив, що чеський режисер не здатний зняти неабиякий американський фільм. Це ставало справжньою проблемою і створювало напруженість у групі, тому за справу довелося взятися продюсерам. В результаті Векслера змінив Білл Батлер ( «Щелепи», «Розмова»). Батлер переглянув відзнятий матеріал і другу частину фільму знімав в тій же манері. Коли ж Форман на тиждень відстав від графіка, був залучений до роботи ще один оператор - Білл Фрейкер, який зняв сцену морської прогулянки.

Музику для фільму написав Джек Ніцше. Запис мала відбутися на студії «Фентезі рекордс». У призначений час композитор з'явився в супроводі старого, що волік велику валізу. Поглянувши на армію музикантів, Джек велів розпустити оркестр по домівках.

Старий розскрив валізу - в ньому були склянки різної висоти, товщини і ширини. Він акуратно розставив їх на столі, потім заповнив склянки водою, ретельно перевіряючи рівень. Мілош Форман згадував: «Він тер пальцями краї склянок, витягуючи дивні, повні смутку звуки з води і скла. Від цих звуків волосся ставало дибки. Пізніше Джек додав кілька більш традиційних епізодів, але основна частина музичного супроводу була записана саме в цей ранок тільки старим і його "оркестром", який вміщувався в валізі. Мені сподобалася ця музика ».

Прем'єра фільму «Хтось пролетів над гніздом зозулі» (в радянському прокаті - «Політ над гніздом зозулі») відбулася 19 листопада 1975 року в Лос-Анджелесі і Нью-Йорку, а на наступний день картина була представлена ​​на Міжнародному фестивалі в Чикаго.

Мілош Форман говорив на прес-конференції: «Будинок для божевільних, який я показав в стрічці" Політ над гніздом зозулі ", - це не клініка для психічнохворих. Це державний інститут, який ми самі створили, створили для того, щоб спокійно жити. Але вийшло так, що ці інститути стали нами керувати, диктувати, що нам робити, коротше - пригнічувати нас ... »

Прокатник був задоволений зборами за перший тиждень. Компанія «Юнайтед Артистс» планувала, що фільм може принести приблизно 15 мільйонів доларів.

У результаті «Гніздо зозулі» зібрало лише в Америці близько 112 мільйонів доларів, а від прокату у всьому світі було отримано 255 мільйонів! Форман став багатою людиною, оскільки за договором мав відсоток від прибутку.

29 березня 1976 року фільм «Хтось пролетів над гніздом зозулі» отримав п'ять «Оскарів» у найпрестижніших номінаціях (фільм, актор, акторка, режисер, адаптований сценарій). Іншими словами, взяв голлівудський «Великий шолом». Крім того, фільм Формана отримав ще чотири номінації (оператор, монтаж, музика, роль другого плану Бред Дуріф).

Фільм "Хтось пролетів над гніздом зозулі" став класикою світового кінематографа.

* 4. «Апокаліпсис сьогодні» Виробництво: «Zoetrope Studios», США, 1979 р.

(Apocalypse Now)

Виробництво: «Zoetrope Studios», США, 1979 г. Автор сценарію Дж. Милиус. Режисер Ф. Ф. Коппола. Оператор В. Стораро. Художник Д. Тавуларіс. Композитор К. Коппола. У ролях: М. Шин, М. Брандо, Д. Хоппер, Р. Дюволл, Ф. Форрест, Х. Форд, С. Боттомс, А. Холл, Л. Фішберн і ін.

Свою грандіозну епопею про В'єтнам Френсіс Форд Коппола почав знімати в березні 1976, отримавши величезні доходи від прокату двох частин «Хрещеного батька». Коппола заявив, що задумав поставити чесний фільм про «брудну війну» у В'єтнамі.

Джон Милиус написав сценарій ще в 1969 році. Називався він «Психоделічний солдат». В основу сценарію покладена повість Джозефа Конрада «Серце темряви», що розповідає про торговця слоновою кісткою, який утворив в лісах Бельгійського Конго карликову імперію з культом зла і насильства. Джон Милиус переніс час дії з минулого в сучасність.

«Коли все починалося, це не був фільм проти війни, - згадував сценарист, - це був фільм аполітичний, який демонстрував звірячу сторону природи людини. Фільм як би занурювався в саме пекло війни, і він говорив глядачеві: "Зараз ви все побачите, зараз ви побачите жнива війни, весь її жах - ви будете занурюватися в неї без перепочинку" ».

Френсіс Форд Коппола зняв дві частини «Хрещеного батька», після чого повернувся до фільму про в'єтнамську війну.

В «Апокаліпсисі сьогодні» розповідається про полковника Куртца, колишнього командира дивізії «зелених беретів», який зі своєю частиною перейшов в Камбоджу і створив в джунглях власну «імперію», ставши її диктатором. Американське командування доручає молодому капітанові Уілларду повернути бунтівного полковника, а в разі непокори - знищити його. Перипетії поїздки Уилларда, бої, свідком і учасником яких йому довелося бути по дорозі, зустріч з Куртцем і вбивство полковника утворюють сюжетну канву «Апокаліпсису сьогодні».

Першим кандидатом на роль капітана Уилларда був Стів Макквін. В цей час сценарій називався «Апокаліпсис трьох». Коппола хотів простежити долі трьох героїв, включаючи пілота гвинтокрила . Однак потім плани змінилися.

Починав зніматися в ролі капітана Уилларда Харві Кейтел, але через два тижні Коппола замінив його на Мартіна Шина.

Герой Харрісона Форда носить ім'я Лукас на честь режисера Джорджа Лукаса, в чиїх фільмах - «Американські графіті» (1973) і «Зоряні війни» (1977) - актор прославився. «Більшість глядачів, які дивилися" Апокаліпсис ", взагалі мене не пам'ятають, - розповідає Форд. - Я знявся в одній з початкових сцен - зобразив полковника, що віддає наказ герою Майкла Шина. Коппола кілька разів просив мене погодитися на якусь роль побільше ... Мені ж зовсім не хотілося застрягти на Філіппінах на цілу вічність ».

Деніс Хоппер зіграв військового фоторепортера, прообразом якого послужив легендарний фотограф Тім Пейдж, свідок в'єтнамської війни. В «Апокаліпсисі» репортер цитує поеми Т. С. Еліота і Р. Кіплінга.

Картину знімали на Філіппінах. Президент Маркос забезпечив групу бойовими вертольотами. В цей час його армія боролася з повстанцями, і пілотів раз у раз відкликали на фронт. Знімальну групу переслідували неприємності. Декорації імперії Куртца, що коштували мільйон доларів, були зруйновані тайфуном, що пронісся над архіпелагом в травні 1976 року. Роботу довелося перервати на кілька місяців.

На зйомках «Апокаліпсису» було як у В'єтнамі, - все робилося відкрито і все брали в цьому участь. Сем Боттомс відкрито вживав ЛСД, марихуану. Мартін Шин часто напивався. Під час зйомок епізоду, де його герой Віллард наодинці накачується алкоголем в номері готелю, Мартін був дійсно п'яний. Він розбив дзеркало і порізав собі руку, після чого з криком накинувся на Копполу.

Все закінчилося тим, що Мартін Шин зліг у лікарню з інфарктом. У міру можливості його підміняли дублером - в цій ролі часто виступав брат Мартіна.

У Самого Копполо почався нервовий зрив. Він дозволив собі багато, чого не дозволяв раніше: викурював величезну кількість цигарок , вживав марихуану.

Режисер був до крайності виснажений не тільки морально, а й фізично. Рятувати Френсіса Форда прилетіла його дружина Елеонора (до речі, вона зняла документальний фільм про з’ємки«Апокаліпсису ...», який отримав приз на одному з фестивалів).

Виконавець невеликої ролі Куртца Марлон Брандо отримав аванс мільйон доларів. Коппола сподівався, що кінозірка прочитає повість Конрада, підготує роль і прибуде на Філіппіни в повній готовності.

На зйомки актор запізнився. До жаху режисера, Марлон мав слабке уявлення про свого героя, до того ж приїхав сильно погладшавший- він важив 123 кілограми, а в повісті Конрада полковник - високий і сухорлявий.

У свою чергу, Марлон Брандо згадував, що, прилетівши на зйомки, застав режисера в пригніченому стані: Коппола посварився з оператором, не знав, як вибудувати фільм, вважав, що сценарій жахливий. Брандо вирішив повернути його до роману Конрада. У сценарії роль Уолтера Куртца складалася з тридцяти сторінок суцільних діалогів, в романі - це був образ майже міфологічний. Коппола пішов назустріч пропозиціям Брандо. На екрані виник герой, який символізує всю ірреальність кошмару, який принесла в'єтнамська війна.«Апокаліпсис сьогодні» починається з приголомшливих кадрів, які стали як би уособленням божевілля і жаху війни. Ескадрилья американських гвинтокрилівспалює напалмом мирне в'єтнамське село ... Під грізні звуки «Польоту валькірій» з вагнерівської опери про Нібелунгів збожеволілі пілоти ганяються навіть за жінками і дітьми, впиваючись вбивством, жахом, смертю.

Критики відзначали режисерську експресію в показі жахів війни - вона досягається і виразністю, розмахом зйомок і монтажем, і багатоканальною стереофонію з використанням новітніх досягнень кінотехніки. Копполи вдалося показати весь жах пекельних бомбардувань, смертоносного вогню.

«Я не міг нормально розмовляти під час батальних сцен: все навколо стріляло, цокотіло, гуло, - згадує Коппола. - Я так вирішив для себе: все, що я переживна зйомках, я повинен передати в своєму фільмі. Адже у В'єтнамі, напевно, було ще гірше. Тому я і залишив все так, як знімалося, до того місця, де Марлон Брандо в ролі полковника Куртца починає виливати свою душу. Я міг би зняти звичайну людську драму, що мені було б ближче і простіше. Але я прийняв інше рішення. Я вважав своїм обов'язком показати на емоційному рівні, якою була війна у В'єтнамі. А це означало - гул, безперервний гул гвинтокрилів, стрілянина, репродуктори, де гримить рок-н-рол, наркотичне марення ... »

Тут доречно процитувати записи з щоденника Елеонори Копполи. Вона, наприклад, відзначала, що Френсіс «не може продовжувати знімати за сценарієм Міліуса, тому що він не висловлює його ідей». З приводу другорядних персонажів у Копполи повна ясність, а ось образи Куртца і Уилларда ніяк не знаходять свого вирішення.

Цікава запис від 8 вересня 1976: «Він тільки що зрозумів, що немає простого рішення. Точно так само як немає однозначної відповіді на питання, чому ми були у В'єтнамі. Всякий раз, коли він намагається витягти з сценарію прихований сенс, він стикається з нерозв'язним протиріччям, оскільки війна є протиріччя. І сама людина витканий з протиріч. Якби ми тільки могли прийняти правду про нас самих і знайти рівновагу між протиріччями, любов'ю і ненавистю, світом і насильством, які існують всередині нас ... »

Кажуть, що фінальний монолог Марлона Брандо тривав 45 хвилин. Але Коппола вважав, що з таким персонажем, як Куртц, потрібно особливе обходження. Куртц - майже ілюзія. Образ полковника тримається виключно на загадковості. Тому в «Апокаліпсисі» Куртц не виникає при світлі дня. Він то в повній темряві, то ледь освітлений мерехтливим вогнем смолоскипів. Він завжди наполовину прихований, завжди на кордоні темряви і світла. І в цьому - характеристика не тільки самого полковника, а й тієї ідеї, виразником якої він виступає. Адже останні слова Куртца ті ж, що і у персонажа Конрада: «Жах! Жах! ..

Цей жах і є головна його «ідея», але це ще й атмосфера, в якій він діяв. Кадри куртцевской «імперії» в фільмі Копполи здатні викликати у глядача шок. Всюди на жердинах - відрубані людські голови, а на деревах скорчилися підвішені заживо або померлі від мук люди. Куртцевскій палац і його «імперія» - царство жаху, втілення геноциду.

До кінця роботи режисер забрів в смисловий глухий кут. Він не знав, чим закінчити фільм. На допомогу прийшла Елеонора, яка розповіла, як одне з племен під час ритуалу приносить в жертву тварину. Сцена вбивства Уіллардом полковника Куртца, показана паралельно з вбивством бика, стала однією з найбільш вражаючих в фільмі Копполи.

Кіноекспедиція на Філіппіни була розрахована на шість тижнів, а зайняла шістнадцять місяців. Мільйони, виділені студією «Юнайтед Артистс», швидко закінчилися, і Копполи довелося використовувати свої доходи від «Хрещеного батька», а потім зайняти чималі суми під заставу свого майна. Бюджет фільму склав близько 32 мільйонів доларів.

Зйомки були завершені в серпні 1977 року. Коппола отримав в своє розпорядження робочий матеріал на 200 годин. Монтаж і озвучування зайняли близько трьох років.

Виснажливу роботу над фільмом «Апокаліпсис сьогодні» Френсіс Форд Коппола завершив до Каннського фестивалю, в травні 1979 року. До цього часу вийшли десятки статей, які оголошували фільм катастрофою, а Копполу божевільним.

Багатьом картина здалася надто похмурою, ускладненою, неясною на думку. Проте «Апокаліпсис сьогодні» отримав «Золоту пальмову гілку». На прес-конференції Коппола попередив критиків, що привезена їм в Канн редакція не є остаточною і що він ще не вирішив, як завершить картину. У першому варіанті Віллард, убивши Куртца, виходив назустріч величезному натовпу тубільців. Вбивство відбувається на тлі пишного святкування в джунглях, з танцями, музикою. Свято, що перетворилося в апофеоз вбивці. На порозі будинку Віллард зупинявся, як би роздумуючи, що ж робити далі. А натовп ставав на коліна перед ним, як перед новим володарем. Віллард ж був в заціпенінні, бо безумство Куртца опанувало їм.

Однак такий кінець викликал незадоволеність і сумніви Копполи. Глядачі також були розчаровані вкрай дивним, з їх точки зору, завершенням фільму.

На Московський кінофестиваль в серпні 1979 року режисер привіз «Апокаліпсис сьогодні» з іншим фіналом. Виходячи з дому Куртца, Віллард на кілька секунд затримується на порозі, а потім, відкинувши убік закривавлений ніж, спускається до річки, де він залишив свій катер. Ті, хто стоїть на його шляху люди теж кидають зброю. Віллард відмовляється стати новим богом секти безумців. «Ми дали Уілларду можливість піти», - скаже Коппола кореспондентам в Москві.

Американська прем'єра «Апокаліпсису сьогодні» відбулася 15 серпня 1979 року. Місцева публіка і критика були вражені насамперед розмахом, масштабністю, епічністю і найвищим технічним рівнем фільму. «Апокаліпсис ...» отримав вісім номінацій на премію «Оскар», але переміг тільки в двох, не настільки престижних: кращий звук і краща операторська робота (Вітторіо Стораро).

«Фільму не аплодують, глядачі розходяться з кінотеатрів похмурі, навіть іноді - пригнічені, - ділився своїми враженнями Коппола. - Але - і це для мене головне - йдуть на фільм. Поки що він більш ніж касовий, хоча і за формою, і за змістом не простий. Я буду дуже радий, якщо такий фільм може ще й приносити гроші. Якщо це трапиться, можна сподіватися, що з'явиться нове покоління подібних фільмів, режисери будуть безбоязно братися за серйозні теми ».

11 травня 2001 року Коппола представив на Каннському фестивалі повну версію фільму. «У нас залишилося багато невикористаних матеріалів - ми не змогли все вставити в первісну версію, - пояснював своє рішення режисер. - У той час вважалося, що фільм не може йти довше двох з половиною годин ».

Тривалість фільму збільшилася на 54 хвилини і тепер складає 3 години 16 хвилин.

Звичайно, найсильніші емоції викликають сцени, що не увійшли в першу версію фільму. В одній з них загін Уилларда потрапляє на загублену в джунглях плантацію, де живе французька сім'я (слід зазначити акторську роботу Крістіана Маркано і Аврори Клеман). Коппола виключив цю сцену, вважаючи, що в урізаному вигляді вона не впишеться в фільм. А тепер вирішив змонтувати її без скорочень.

«Мені здається, сьогодні ця сцена зазвучала по-новому, надала фільму незвичайний сенс, - говорить Коппола. - Це міркування про Історії з великої літери, паралель між французькими та американськими спробами підкорити Південно-Східну Азію ... »

Нині «Апокаліпсис сьогодні» - класика світового кіно.

Питання для самоконтролю

1. Поясніть, що таке авторське кіно?

2. Чому авторське кіно програло масовому?

3. Проти чого боровся у своїй творчості пауло пазоліні?

4. У чому висловився внесок інґмара бергмана у світове кіномистецтво?

5. Охарактеризуйте сутність артхаузного кіно?

6. Назвіть режисерів які відродили авторське кіно у 1970-х рр.?

7. Чому творчість андрея тарковського можна віднести до авторського кіно?

8. Поясніть особливості постмодерного кіно?

9. Розкажіть про американське кіно кінця 1960-х рр-початку 1970-хгг?

10. Поясніть чому актуальними стали в американському кіно сюжети про мафію?

11. Охарактеризуйте творчість ф. копполи?

Тестові завдання

Основними рисами творчості фелінні в 1960-1970-х рр. були:

a. Демократичність

b. Гіперболізація

с. Народність

d. Абсурдність.

Авторське кіно за своїм характером було:

a. Народним

b. Масовим

с. Національним

d. Елітарним.

Що таке «сотто-культура»:

a. Напівкультура

b. Підсвідомість

с. Фрейдизм

d. Антиколоніалізм.

Представником якої країни був режисер інгрман.

A. Німеччини

B. Норвегії

C. Швеції

D. Фінляндії.

Масове кіно отримало таку ж назву:

a. Фентезі

b. Поетичне кіно

с. Прозове кіно

d. Мейнстрім.

У якій країні відродження авторського кіно отримало так само назву "нової хвилі":

a. Франція

b. Нідерланди

с. Італія

d. Німеччина .

На Заході тарковського називали:

a. Комуністом

b. Прогресистом

с. Містиком-візіонером

d. Реакціонером.

Що є основним художнім прийомом пост-модернізму:

a. Статичність

b. Рух

с. Схоластичність

d. Релігійність.

У 1975 р. спілберг зняв фільм-катастрофу:

a. «Аеропорт

b. "землетрус"

с. "екіпаж"

d. "щелепи".

Дія якого фільму розгортається в психіатричній лікарні:

a. "політ над гніздом зозулі"

b. «деякі люблять гаряче»

с. «крик»

d. "контакти близького рівня".

Рекомендована література

Основна:

Багацький В. В. Культурологія (історія і теорія світової культури ХХ століття) : навчальн. Посіб. кіїв: Кондор, 2007. 304 с.

Брюховецька Л.І.Кіномистецтво: навч. посіб. кіїв: Логос, 2011. 391 с.

Кириллова Н. Б. Медиакультура : от модерна к постмодерну. москва: Академический Проект, 2005. 448 с.

Костина А. В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества. 3-е изд., стереотип. москва : Ком Книга, 2006. 352 с.

Краснодембський 3. На постмодерністських роздоріжжях культури. кіїв: Основи, 2000. 196 с.

Кудрявцев С. 500 фильмов. москва: СП ИКПА, 1990. 381 с.

Мировая художественная культура. XX век. Кино, театр, музика. Санкт-Петербург: Питер, 2008. 432 с.

Мусский И. А. 100 ВЕЛИКИХ РЕЖИССЁРО .В

москва: Вече, 2008 . 480 с.

Разаков В.Х.Художественная культура хх века : типологический контур. волгоград : волгоградского государственного университета ,1999. 432с.

Рокотов В. Голливуд. От «Унесённых ветром» до «Титаника». Москва: ЭКСМО-Пресс, 2001. 415 с.

Юренев Р. Н. Краткая история киноискусства. Москва: Издательский центр Академия, 1997. 228 с.

Додаткова:

Бергман И. Латерна магика. москва: Искусство, 1989. 286 с. .

Бергман И., Бёрджесс А. Моя жизнь. москва: Радуга, 1988. 496 с.

Дуган Э. Неприступный Роберт Де Ниро. москва: ТЕРРА, 1997. 340 с.

Караганов А. Фрэнсис Форд Коппола — вчерашний и сегодняшний Экран. 1978–1979. москва: Искусство, 1981. 220 с.

Режиссерская энциклопедия. Кино США . / Ответственный редакторЕ.Н. Карцева. Москва: Научно- исследовательский інститут киноискусства, 2002 . 538 с.

Руднев В. П. Словарь культуры ХХ века. Москва: Аграф, 1999 . 384 с.

Руднев В. П. Энциклопедический словарь культуры XX века : ключевые понятия и тексты. 3-е изд., доп. и испр. Москва: Аграф, 2009. 543 с.

Славич Ю.М STARS: из частной жизни кинозвёзд. Москва: Панорама, 1996. 492 с.

Федерико Феллини / Сост. Е. Шальнева. Ростов-на-Дону: Феникс, 1999. 384 с. .

Енциклопедія постмодернізму. / Уклад. Ч. Е. Вінквіста та В. Е. Тейлора ; Пер. з англ. В. Шовкуна ; Наук. ред. пер. О. Шевченко. Кіїв : Основи, 2003. 504 с.

Опорні поняття "абсурдизм", "авторське кіно", "артхауз", "мейнстрім", "масове кіно", "нова голландська хвиля", "містика", "візіонерство", "еклектизм", "елітарне кіно".:

Тема 7. Київська школа в українському кіномистецтві 1966-1985 рр.

План

1. Кризові явища в українському кіно та вплив на це тоталітарного режиму у 1966-1985-х рр.
2. «Білий птах з чорною ознакою», 1971 р.
3. «Пропала грамота», 1972 р.
4. «В бій ідуть тільки «старі», 1974 р.
5. Кризові явища в українському кіно та вплив на це тоталітарного режиму у 1966-1985-х рр.

Так званий період застою, а по суті - період реакційної внут­рішньої політики в СРСР, викликаної загостренням національного питання, затягується майже на два десятиліття - з низкою політич­них судових процесів і переслідувань. Хвиля арештів представни­ків творчої інтелігенції, яка прокотилася в січні-травні 1972 року, змушує українських дисидентів констатувати: вони перебувають під владою окупаційного режиму. Петра Шелеста, звинуваченого в не­достатньому опорі проявам націоналізму в його різних формах, від­стороняють від керівництва ЦК КПУ й замінюють особою брєжнєв- ського клану - Володимиром Щербицьким, прихильником посилення русифікації в освіті, пресі, літературі й мистецтві. У середині сім­десятих років звичайним явищем знову стають незаконні ув’язнення й заслання. Дехто з репресованих навіть відмовляється від радян­ського громадянства. Створення в листопаді 1976 року Української групи сприяння виконанню Гельсінкських угод (згодом - Українська Гельсінкська спілка. -) знаменує важливий етап захисту прав людини та національностей перед ухваленням неосталінської конституції 1978 року. Починаючи з вісімдесятих років суспільні відносини в СРСР напружуються. Соціум розворушують націо­нальні рухи та окремі робітничі страйки з вимогою створення віль­них профспілок.

Що ж до культури, то неосталіністські тенденції на початку брєжнєвської доби виявляються в поновленні ідеологічного тиску на всіх напрямках. У журналі «Советский экран» (1969. - №4) Татьяна Іванова засуджує хвилю так званих важких фільмів, які, виходячи з постулатів формальної краси, тлумачать універсальні поняття Добра і Зла, а не класові та партійні позиції. Цензура чимдалі дужче виступає проти особистісних, суб’єктивних та естетських творів, які в економічному плані є нерентабельними, а в ідеологічному - несумісними із соціалістичним реалізмом. Рідко хто відмовляється спокійно знімати картини на замовлення, з незмінною тематикою: революція, Велика Вітчизняна війна, праця. Тоді як фільми тира­жовано для широкого прокату по всьому Союзу не менш ніж у двох тисячах копій, панує прихована форма цензури: обмежена експлуа­тація поза великими містами й за кордоном, надання переваги дуб­ляжу над субтитрами. У постанові, що її ухвалив 1972 року ЦК КПРС, заявлено, що кіно потрібно використовувати як засіб розвитку й виховання, утвердження політичної та ідеологічної свідомости людини. Попри відчутне зменшення кількости відвідувачів у кіно­залах (через конкуренцію, створену телебаченням, та занепад стан­дартних фільмів, які впродовж півстоліття виховували радянську людину), виробництво високомистецьких кінокартин усе-таки за­охочують. Затиснена між постійною переоцінкою революційного ентузіазму та спокусою викриття міту про радянську мрію, україн­ська кінематографія орієнтується спершу на вираження в рамцях поетичної стилістики з національним звучанням (доводячи цим, що післясталінське покоління справді отримало послання попередників, а крім того - вплив італійського неореалізму та французької Нової хвилі), а потім – орієнтація на кон'юнктурне ідеологічного примусу кіно, де найменший крок убік виявляється фатальним.

В анналах II з'їзду Спілки кінематографістів України, що від­бувся в листопаді 1968 року, заслуговує на увагу маленька вбивча фраза Святослава Іванова, керівника Держкіна УРСР, на адресу молодих. За його словами, виробництво у більшосте присвячених минулому фільмів ще становило першочергову мету очолюваної ним установи, бо ж дозволи видавано було тільки щоб задовольнити деяких кінорежисерів, особливо дебютантів, котрі, боячися, ЩО їм доручать актуальні сюжети, збивались на манівці. Твердження - двозначне: якщо, з одного боку, Іванов ганить перед делегатами з Москви Сєрґєєм Ґєрасімовим, Александром Романовим, Владі\* міром Монаховим молоді таланти, то з другого - він не прихо­вує того, що думає взагалі сам керівник ЦК КПУ Петро Шелест. Як-не-як незнищенний слід, залишений у національному кіні Олександром Довженком, Ігором Савченком та Марком Донським, змушує покоління «відлиги» запитувати себе: чи здатне ще претен­дувати на універсальність, усупереч уже звичному пристосуванству і традиційним темам, а також вірності соцреалізмові, укорінення в колективну свідомість нації її культурної ідентичності та її істо­рії? Відповідь, яка має бути ствердною, визначає, отже, вибір і культ поетичного кіна.

Проте головне питання - де, за прикладом яйця і курки, по­чинається поетична течія, в Олександра Довженка чи в Сергія Параджанова? - бентежить молодих кінематографістів, які воліють вести мову радше про спорідненість, ніж про наслідування чи про­довження. У Довженка переважали взаємовплив людини і природи, нерозривність громадянина й суспільства, а в його суперників по­треба їх відокремлення є терміновою й істотною. Масштабність подій змушувала Довженка стискати художню матерію фільму, а нова хвиля її розриває. Через це зображення стає виразнішим, енергійнішим і пластичнішим; опис життя - багатозначнішим; від­бувається постійна кодифікація метафори. Довженко не захоплю­вався технікою, тоді як між його учнями постійно йде сміливе змагання - хто винахідливіший. Надання більшого значення візу- альності за рахунок діалогу, емоційні зіткнення кольорів (що їх досі було так мало, бо їх іноді добровільно відкидали задля фігуративно- розповідної банальности зображення) виражають пошук, притаман­ний поетичному вираженню операторів: спершу - Петра Тодоров- ського, Юрія Іллєнка, Сурена Шахбазяна, відтак - Олександра Антипенка, Білена Калюти, Валерія Кваса, Валерія Башкатова, Фелікса Гілевича, Михайла Бєлікова, Олександра Ітигілова, Ігора Белякова, Льва Штифанова, Федора Сильченка, Олександра Янов- ського. Поетичне кіно Київської школи завдячує своєю оригіналь­ністю не стільки технічному спорядженню, фокусуванню, сповіль­неним зйомкам і злетам камери, скільки синкретичному світоспри­йманню й тисячолітньому культурному багатству, до фотографічної пам’яти якого привернула увагу докінематографічна модерна літе­ратура. Біля її колиски були Михайло Коцюбинський, Василь Сте- фаник, Іван Франко, Ольга Кобилянська, в чиїх творах оспівано красу Карпат, і особливо - прозаїк світової слави Микола Гоголь

Йменоване також то метафоричним, то живописним, українське поетичне кіно зобов'язане своїм визначенням полякові Янушу Ґазді, котрий першим ужив термін \* Київська поетична школа».

Л.Аннінський вбачав чи не найвиразніший доказ оновлен­ня си­ту­ації в

радянському кіно у появі виразних національних стилів –«намацування но­вих внутрішніх точок відліку». Ав­тор порівнює

несхожих за підходом до втілення «національного» ре­жи­серів. Так,

у фільмах шістдесятників О. Алова і В. Наумова, М. Хуцієва і Ф.

Миронера означників етнічності не було: фільми прочитувалисяяк «радянські», а не «українські». І навпаки: С. Параджанов, а за

ним Ю. Іллєнко, Л. Осика репрезентують зовсім іншу традицію – «вже

суто українську, зовсім незалежну від шістдесятників систему

цінностей».

Цей вимір напрямку не втрачає актуальності і в сучасній думці.

Л.Брюховецька, зокрема, так характеризує напрям: «Українськепоетичне кіно як явище мистецьке – це вияв чітко визначеного

світогляду, що випливає з укоріненості в рідну землю, яка годує

людину. Тому це кіно означає спротив асиміляції (у випадку

України – русифікації) та іншим нівеляційним процесам. У фільмах

цього напряму представлені моделі національної психології,

життя персонажів невід’ємне від природного універсуму, від

природного колообігу буття, з чого випливають моделі етичні й

естетичні: любов до рідної землі, вірність давнім традиціям,

дотримання звичаїв та обрядів, творення матеріальної

культури, мзичного та пісенного фольклору». Тут помітний

своєрідний інтерпретаційний ланцюг: від мотиву території

проживання і входження до природного колообігу – до

створення національної культури, функціонування якої залежить

від багатьох, зокрема політичних, чинників. Два моменти –

«природний» та політичний виміри культури – є значущими в

контексті аналізу.

Важливу роль вбачають і у формі фільмів; так, високаоб­разність фільмів перешкоджала повному контролю за наповненням стрічки. Р. Лакатош свого часу навіть припустив,

що фільм може стати новою формою традиційної культури.

Традиційна ж культура виступає фактором стабільності, щопротистоїть руйнівним процесам соціальних змін.

Таким чином, фільми сприймалися як своєрідний опір культурній

політиці СРСР. Остання і призвела до знищення напрямку.

Міхаіл Блейман, котрому доручено розкритикувати україн­ське поетичне кіно, пише статтю «Архаїсти чи новатори?», що її публікують у російському часописі «Искусство кино» (1970. - №8). Громлячи грузинські та українські кінокартини, критик ствер­джує, що ця течія безперспективна: Параджанов чи Осика тільки відтворюють, на його думку, герметичні реалії. Стріляний горо­бець, вихований сталінською школою тридцятих років, Міхаіл Блейман упевнено й легко впорався зі своїм завданням велико­російського шовініста, як це зробив був свого часу Дємьян Бєд- ний, виступивши проти Олександра Довженка. Поетичному кіне­матографу закидатимуть його елітарну реакцію на гіпотонію масового кіна, зосередження на історичній минувшині, яке партія вважає націоналістичним ухильництвом. За винятком картини «Пропала грамота» Бориса Івченка, в усіх фільмах Київської школи показано людський розпач, у них є помітним занепокоєння кінематографістів, спричинене нескінченними поневіряннями їх­нього народу.

Із трибуни Пленуму ЦК КПУ в травні 1974 року його новий перший секретар Володимир Щербицький завдає остаточного удару по кінохвилі - особливо по Сергієві Параджанову, Юрію Іллєнку, Леоніду Осиці, Борису Івченку, а також по Івану Дзюбі, Івану Драчу, Георгієві Якутовичу та інших кінодіячах, - заявля­ючи, що, коли прийоми так званого поетичного кіна, які підкрес­люють абстрактний символізм та орнаментальний етнографізм, були короткочасно сприйняті деякими кінематографістами як основний художній принцип української кінематографії, то тепер їх треба вважати неприйнятними. Варто визнати, що на цей час фор­мальні експерименти слабнуть від надмірної концентрації худож­ніх засобів, які стають самодостатніми. У Росії останні конвульсії поетичного кіна стосуються фільму Сєрґєя Урусевського «Співай пісню, поете» (1973), тоді як широка авдиторія віддає перевагу більш традиційним творам. В Україні останню велику спробу від­новити поетичний кінематограф буде здійснено 1979 року, під час апотеози брєжнєвського застою, фільмом Івана Миколайчука «Вавилон XX». Заборона, яка завдасть удару поетичному кіну, діятиме до славнозвісного з'їзду Спілки кінематографістів СРСР 1987 року.

Перебуваючи й надалі під ідеологічним пресом, українська кіне­матографія після кількох особливо важких років починає відновлюва­ти від 1976-го свій творчий потенціал завдяки сильним особистос­тям. Більшою мірою - це Роман Балаян, Вячеслав Криштофович, Михайло Бєліков, Олег Фіалко, Михайло Іллєнко. Меншою - Олег Гойда, Микола Малецький, Олександр і Леонід Павловські, Анато­лій Іванов, Олексій Мороз, Володимир Попков. По закінченні ВДІКу чи Київського кінофакультету вони стають продовжувачами стиліс­тики то Георгія Данелії, Льва Куліджанова, Міхаіла Ромма й Мар- лєна Хуцієва, то Артура Войтецького, Миколи Мащенка чи Петра Тодоровського, своїх учителів чи художніх керівників. Більшість із Них навчається професії, ставлячи кінокартини на виробничу тему і приєднуючись волею-неволею до нової брєжнєвської більшови- цько-пролетарсько-бюротехнократичної культури. Інші дотриму­ються пошуків і створюють свої перші фільми для телебачення, беручись за складні сюжети

Поняття «розвинутого соціалізму», розповсюджене за брєжнєв- ських часів із метою переконати громадську думку в тому, що СРСР справді його досягнув, стає дедалі безглуздішим у міру деградації економіки, яка тягне за собою в прірву культурний сектор. Животі­ючи за «залишковим принципом», тобто за правилом, згідно з яким на соціальні й культурні заходи перепадають хіба що крихти з бюд­жету, цей сектор утрачає динамізм на всіх своїх рівнях від кінця сімдесятих років. Звідси - загальновідомий вислів: є добрі фільми, погані фільми та фільми Кіностудії ім. О. Довженка. Тоді, як деякі визнані режисери хваляться своїми творчими досягненнями, кіне­матографісти загалом безпорадно спостерігають, як екрани кіна й телебачення завалює лавина чужоземних картин та радянських пересічних стрічок. Позаяк будь-який опір закінчується звільнен­ням чи переслідуванням, деякі мистці намагаються хоч трохи узако­нити те, що було ідеологічно здійснене соціалізмом і готуватися до політичних змін. Але, як завжди, участь українських фільмів на між­народних кінофестивалях можлива тільки на основі пропагандист­ського шоу про єдність і братерство всіх народів СРСР. Усі визначні кінокартини зазнають однієї долі: спочатку тріумф, відтак міжнарод­ний успіх, а насамкінець - вирок цілковитої заборони. З настанням ґорбачовської перебудови та пожвавлення культурної громади від­чутно перші сигнали про зменшення відвідування кінозал. 1984 року приблизно 700 мільйонів глядачів відвідали близько 22 тисяч кінозал республіки, із яких 103 мали широкий екран: астрономічна цифра, якщо брати до уваги 19 680 наявних сільських, профспілкових, шкільних кінозал і домів культури. На цей час українське Держкіно має в розпорядженні у своєму фонді близько 13 тисяч фільмів усіх жанрів, форматів і походжень. Розсіяні по багатьох складах, вони й надалі не мають структур для зберігання, які могла б надати кінотека. Навчання авдіовізуальних професій зазнає перших невдач. Неспро­можний від середини вісімдесятих років забезпечувати курси режи­сури, київський кінофакультет орієнтується на підготовку спеціа­лістів для телестудій.

Одним із наслідків, що їх залишають в Україні позначені пору­шеннями прав людини й громадянина важкі брєжнєвські роки, стає нищення мови. У перспективі воно мало призвести до остаточної русифікації, прихованої за тезою про злиття націй. Зі 156 фільмів, випущених від 1980-го до 1985 року українською мовою вийшли тільки чотири. Надовго покривджена, українська кінематографія ще зазнаватиме сильних нападів.

1. «Білий птах з чорною ознакою», 1971 р.

Відразу ж після виходу «Вечора на Івана Купала» Юрія Іллєнка закликають змікшувати свої естетичні імпульси, та він знає, що це невдоволення викликала не пластична краса поданих ним візій, а свобода вибору теми й тону картини, адже саме за це керівництво докоряє багатьом із його колег на II з’їзді Спілки кінематографістів СРСР. Відтепер усе наводить на думку, що найкращим здобутком української кінематографії для КПУ напередодні її з’їзду справді є новий фільм Іллєнка «Білий птах з чорною ознакою», нагороджений на VIII Московському міжнародному кінофестивалі (поділив Ґран-прі з фільмами «Жити сьогодні, вмирати завтра» японця Кането Сіндо та «Зізнання комісара поліції прокурору республіки» італійця Даміано Даміані). Але вихід картини на екрани відбува­ється тоді, коли Україну в енний раз звинувачують у нагнітанні націоналістичної гістерії. Саме першому секретареві КПУ Петру Шелестові, якого звинувачують у тому, що він ідеалізував свою націю в недавно виданій книжці «Україна наша Радянська», на­лежить 10 листопада 1971 року публічно викрити ідеологічні збо­чення. Проте в Іллєнка є всі передумови для постановки більшо­вицького фільму, на яких наголошував свого часу великий Довженко: соціальний зміст сюжету, колективний портрет народу, поетичне кіно. До цих настанов Іллєнко додає сильне політичне значення з підкресленим регіональним забарвленням і надзвичайно дієві кіно- технічні засоби. Саме ці чинники в «Білому птахові з чорною озна­кою» дають нам куди ліпше зрозуміти задум та постановку картини, ніж це можливо у будь-якій іншій із робіт Юрія Іллєнка. Будучи, очевидно, найвдалішою з погляду поєднання метафоричного кіна із соціально-політичною тематикою, ця третя повнометражна стрічка Іллєнка є також одним із найсильніших виявів Київської школи.

Буковина 1939 року. Щоб нагодувати свою велику сім’ю, Лесь, контрабандист і музикант, віддає в найми чотирьох синів. Молод­шого, Георгія, влаштовує у священика, донька якого, Дана, зводить з розуму сільських парубків. Невдовзі Буковина стає радянською. Починається війна. Кожен із братів обирає свій табір. Орест при­єднується до «фашистських банд». Петро служить у Червоній армії. Дана збирається вийти заміж за російського солдата Остапа, але Орест викрадає її під час весілля. Вони разом утікають у підпілля. Підпалена фашистами, хата Леся згоряє. Вродливу повію Вівдю вбиває колабораціоніст Левицький. Фронт віддаляється. Дана, стом­лена коханка, повертається до села й випроваджує свого демобілі­зованого колишнього нареченого. До замирення ще довго. Чоловіки безладно воюють між собою в злобі й ненависті. Петро отримує зірочки на фронті, а відтак вступає до партії. Прив’язаний до свого трактора й підпалений фашистами, Остап, разом із Петром, згоряє живцем. Георгій стає лікарем і позбувається останніх забобонів. На вершину гори підіймають відремонтований і перефарбований у червоний колір трактор.

Показуючи соціальну й людську драму, яку переживає проста сім’я під час політичної реорганізації Буковини від 1939 до 1950 року, «Білий птахзчорною ознакою» є, передусім, зустріччю двох Україн, які не знають одна одної. Окупована то турками, то росіянами, то австрійцями чи румунами, Північна Буковина стає радянською 1940 року. Завойовану Румунією під час війни, її остаточно було включено до складу радянської України аж після встановлення миру. Юрій Іллєнко знімає в Карпатах, де ЗО років тому Юлія Солнцева зі своїми операторами творила документальну стрічку «Буковина, земля українська». Вельми цікава постановка цієї Іл- лєнкової «історії в Історії» через задуману сцену появи першого трактора в гуцулів нагадує символічний церемоніал. У «Землі» Довженка прибуття цієї машини набувало соціального значення, У фільмі Іллєнка - явно політичного характеру: вириваючи при­кордонний стовп, трактор миттєво приєднує до рідної землі за­буту провінцію. Перший із двох сталевих коней переорював межі земельних наділів та людські уми, другий стирає кордони держав 1 століття історії. Тоді як у Довженка Василь невпевнено їхав на своєму тракторі, в Іллєнка завойовник-залицяльник Остап веде свою машину як на ярмарковому атракціоні. У фільмі прихід Черво­ної армії відбувається весело і швидше м’яко. Якась бабуся розпові­дає навіть, що радянські вояки роздають одні й ті самі пігулки проти Нсіх хвороб. Розгублений перед своїми годинниками-будильниками, що показують румунський, польський, російський та німецький час, контрабандист раптом розуміє, що він живе у центрі Європи - за українським.

Написаний у співавторстві Іваном Миколайчуком та Юрієм Іллєнком після цілковитої переробки багатьох епізодів, сценарій виходить із первісної ідеї старих більшовицьких фільмів на кшталт «Вершників» Ігора Савченка - закинути синів однієї нації в проти­лежні табори. Оригінальна ідея цієї трагікомедії належить Іванові Миколайчуку, який не просто розповідає те, що бачив і чув у дитин­стві. Він жив у місцевості, де відбувалися події і де кожен персонаж уособлює драму населення, що розірване своєю політико-ідеологіч- ною та соціально-етнічною суперечкою і віддане на поталу першому- ліпшому, як та хтива Вівдя (Джемма Фірсова), яка практикує найдавніше ремесло в світі. Для будь-якого нерадянського профана війна між СРСР і Румунією бачиться сама по собі достатньою як тло кінорозповіді. Однак потрібно уточнити: відомі чорні «фашист­ські банди», що їх у картині може неточно потрактувати західний глядач, є фактично партизанами У ПА - націоналістами, котрих зазвичай називають бандерівцями. Саме вони перехоплюють пліт, яким кермує Петро (Іван Миколайчук) із братами, примушуючи їх перевезти боєприпаси. Вони воюють одночасно проти німецької та радянської армій, проти колабораціоністів усіх мастей і тих, хто симпатизує більшовикам. Іллєнко тактовно оминає цю подробицю, що її знає будь-який українець.

Крім того, він обережно доручає роль Ореста не Миколайчуку чи Гаврилюку, яких названо бандерівцями у високих сферах влади, а дебютанту Богданові Ступці (спершу роль Ореста призначалася Миколайчукові, який, одначе, перед тим виконував позитивні ролі комуністів у «Бур ’яні» та «Комісарах». Відтак під тиском керівництва роль довелося віддати Ступці. ). Режисер, однак, сміливо показує російського солдата, який скріпляє союз між двома наро­дами, одружуючись, на своє нещастя, з Даною (Лариса Кадочни­кова), найгарнішою місцевою дівчиною. Остап (Леонід Бакштаєв) є той москаль, котрого бандерівці спалюють, а перед тим прив'язують його до трактора, що є найвищою образою режисера супроти бра­тання між народами й нерозвінчуваного міту про радянську тех­ніку. Саме в цьому епізоді можна оцінити, до якої міри майстерно Іллєнко володіє своєю улюбленою темою: людина перед лицем Історії. Уперше після смерти Сталіна українському кінорежисерові вдається провести ґрунтовне дослідження недавнього болісного періоду національної історії, спираючись на світові поняття Добра та Зла й порушуючи питання про сенс буття, на яке людина не може дати відповіді навіть перед обличчям смерти.

Кінорежисер бачиться по-фавстівськи розгубленим і водночас подібним у своїй спантеличеності до малого Георгія (Олег Полст- він), зачарованого легендою, яку розповідає йому мати (Наталя Наум), про людину, перетворену Богом на лелеку - білого птаха з чорною ознакою, - щоб її покарати за те, що розв'язала великий мішок, де було Зло. Відтоді лелека мусить збирати нечисть світу. Він позбудеться своєї ганебної ознаки і знову стане людиною, коли повністю виконає своє завдання. Леґенда стає дійсністю з повер­ненням Георгія (Михайло Іллєнко) - лікаря в білому халаті. Після зникнення на певний час у буремні роки він знову з’являється в селі як янгол, на котрого не падають ніякі підозри. Його появи упро­довж усієї стрічки відбуваються тільки в ліричних сценах, що робить цього позитивного персонажа символом усіх надій. Опо­витий постійною метафорою, білий птах - це він, а не уніатський священик (Василь Симчич), сповнений доброти, але ворог комуніс­тів, котрому не вдається зібрати свою паству на вечірню, бо вона дуже захоплена витяганням трактора

Усе та ж історія з трактором - іншим мимовільним героєм, чия символіка закорінена в бурхливому варварському реалізмі, - задає фільмові тон і нав'язливий червоний колір. Фетишизація культового предмета більшовизму, що бовваніє на горі блискучим пам'ятником, справляє при уважнішому погляді враження потворности. Алексей Ґєрман, захищаючи чорний і білий кольори, скаже з приводу свого фільму «Двадцять днів без війни», що кольоровий танк - то вже не бойова машина, а іграшка. Проте важко уявити, як Іллєнко знімав би кінцеву сцену з трактором на чорно-білу плівку: хіба що пере­робив би драматургію на рівні її ключового епізоду. Відмовляючись ВІД експерименту, Іллєнко продовжує пошуки живописного синтезу, хоча й робить це стриманіше, ніж у своїй попередній картині. Черво­ний колір фігурує в усій пишноті своєї гами, особливо коли показу­вано гуцульські костюми, - від малинового до темно-червоного, від Маренового до пурпурового. Це багатство тонів рясніє у Вівдиній хаті на купах перин, наволочках, вишивках, яблуках і півнях, а ще яскравіше - у хрестоматійно-візуальному епізоді весільного свята.

Обкошуючи сценічний рельєф швидкими панорамами, опера­тор Вілен Калюта застосовує довгофокусні об'єктиви, які миттєво ловлять погляди. Картина - імпресіоністична. Юрій Іллєнко є не тільки новатором, а й одним з останніх прихильників церемоніаль­ного кіна, основна риса якого полягає у прихованому використанні звичаю як предмета естетики, його невідкиданні й позиціонуванні на екрані в історично датованій і точній грі. Саме з весільного танцю в момент літнього сонцестояння 1941 року винесено пластичну концепцію зображення: візуальні вектори спрямовані на відтворення ситуацій, декорацію та гру. Використовуючи фольклор як творчий 1матеріал для постановки фільму, Іллєнко зосереджує увагу на ін­тенсифікації кольору і звуку та на їх якнайповнішій синхронізації. Музика діє на Дану так, як діяв на Романа в «Анничці», оглушуючи його, дзенькіт розбитого скла. В картині немає, правду кажучи, такої музики, як у «Тінях забутих предків», де гру сопілок, трембіт і дудок доповнював симфонічний оркестр, але є музика села Гли- ниці. Є передусім обдаровані музиканти й добрий лейтмотив, що посилює пластичність деяких сцен, зокрема сюрреалістичної сцени, де рчманілий Лесь грає перед своєю підпаленою хатою.

Хоч цей фільм і нагороджено на Московському кінофестивалі (винятковий випадок для картини такої розповідної складности й хаотичної драматургії), в Україні його випускають тільки в об­межений прокат. Холодно сприйнятий партійним керівництвом Львівської области, його піддали анатемі за відверто ідеалістичні наміри й пасеїстську мову, надто «небезпечну» як для показу стрічки населенню Галичини. Чи можна трактувати відтак «Білого птаха з чорною ознакою» як твір, що має реакційно-більшови­цьке підґрунтя, як це було колись із Довженковою «Землею»? Тут думки знову розділилися. Юрій Іллєнко нагадує радше Олек­сандра Довженка під час виходу «Арсеналу», коли той присягав на вірність партії. Ті українці, які змогли побачити кінокартину, відчули себе під фатальним прицілом, коли порівняли власні по­передні ідеологічні переконання з тогочасною своєю політичною приналежністю.

Після цілої низки заборон, які звалюються на радянське кіно, влада УРСР засуджує фільм та його автора за «рецидиви націона­лізму». Водночас XXIV з’їзд КПРС вимагає від мистців бути актив­нішими в ідеологічній боротьбі й виражати ідеї, не вдаючись до натяку чи традиційної метафори. Однак завдяки саме цій картині Юрій Іллєнко одержить право на визнання у світі. Легше буде по­бачити його шедевр у Парижі, Берліні, Токіо чи Торонто, ніж на конфіденційному показі в СРСР. Розділена українська діаспора звинувачуватиме фільм у двозначності, а Іллєнка називатиме радянським запроданцем. Через двадцять років кінорежисер випра­вить свою репутацію в очах діаспори перебудовницькою діалекти­кою (поставивши 1991 року фільм «Лебедине озеро. Зона». .).

3. «Пропала грамота», 1972 р.

Терміново викликаний на Кіностудію ім. О. Довженка, Борис Івченко без підготовки заступає хворого режисера Віктора Греся. Упродовж двох тижнів він переробляє графік зйомок за своїм влас­ним методом, випробуваним під час фільмування «Аннички». Кар­тину знімають у Красногорівці, на Полтавщині, в рекордно стислии час. Але до монтажу висуває значні претензії керівництво кіно­студії, радячи Івченку вирізати деякі «суб'єктивні» сцени. Режисер противиться й переконує Держкіно в тому, що він поїде захищати свою картину до Москви. Стрічка смішить до відомого епізоду з царицею, після якого показ припиняють, а коробки з фільмом не­гайно конфіскують. Запрошений до Швейцарії, виконавець голов­ної ролі Іван Миколайчук змушений відкласти поїздку. Водночас у нього відбирають головну роль у новому фільмі Бориса Івченка «Марина», незважаючи на всі зусилля, яких докладає режисер у Держкіні в Києві, у КПУ та в Москві.

Енну екранізацію творчости Миколи Гоголя, «Пропалу гра­моту» визнано найкращою комедією Київської поетичної школи. Це розказана паламарем історія про козака Василя, котрий одержав гетьманське доручення доставити цариці до Санкт-Пєтєрбурґа гра­моту. Напившись у корчмі, він помічає вранці, що шапка, в якій було зашито грамоту, пропала. Пропав і сам Василь, опинившись під час похмілля в товаристві миловидних личок та пик, вичепуре­них і розмальованих відьом, які виконують диявольську сарабанду. Одна з них пропонує йому розіграти шапку в карти.

Цей химерний фільм, де мистецтво, поєднане з технікою, аж надто рясніє бароковими зображеннями, є розкутим у багатьох від­ношеннях. Це Гоголь, розчинений у калейдоскопічних візіях сцена­риста Івана Драча, чиє сміливе використання фольклору приводить глядача до світу сновидіння й галюцинації. Цей особливий твір на­лежить до лукавих фарсів, що в них компільовано штампи й образи костюмованого історичного українського кіна. Колоритні типажі (кремезні козаки, розбишаки), весела вакхічна гульня, спеціальні парові й туманні ефекти нагадують постановки Федеріко Фелліні. Однак Івченко, який систематично прикрашає заради естетизму те, що насправді є гидким, наразиться на прикрощі там, де Гоголю вда­валося легко поглузувати з росіян. Режисер забуває, що карикатура межує з образою величности. Сцену в залі портретів, перед якими стоять мов укопані козак Василь та його друг Андрій, котрі при­йшли передати цариці грамоту, подано з незвичайною сміливістю, між бурлеском і живописною парафренією. Поза сумнівом, пере­гукування з Довженковим «Арсеналом» - стрічкою, де оживає зобра­ження Шевченка, належить до кінотворчого посилання. Але екстра­вагантність і провокацію доведено тут до краю. Перелицьовуючи Царицю та її поплічників у мужиків, а мужиків у монархів, Івченко безпосередньо ображає великоросійські почуття цензорів, розлюче­них кінорежисерськими примхами.

Утілюючи козака Василя, Іван Миколайчук виконує одну з най­цікавіших ролей своєї кар'єри, граючи поряд із Лідією Вакулою, Федором Стригуном, Земфірою Цахіловою - відповідно Василевою дружиною, запорожцем, та відьмою. Фільм має ту заслугу, що він зібрав головним чином, як того вимагає традиція Київської школи українських акторів (Василя Симчича, Анатолія Барчука, Володи­мира Шакала, Михайла Голубовича, Володимира Глухого), а також творчу групу місцевих фахівців: оператора Віталія Зимовця, худож­ників Михайла Раковського, Аллу Шестеренко, Миколу Поштарен- ка, Григорія Павленка, звукооператора Риву Бісновату, монтажиста Тамару Сердюк. Справді, рідко можна знайти в цей час в СРСР мононаціональну знімальну групу. На тій-таки Кіностудії ім. О. Дов­женка постійно працюють російські, білоруські, вірменські, казах­ські, азербайджанські, литовські кінематографісти. Однак ця диво­вижна комедія страждає від музичного оформлення, нав’язаного Іваном Миколайчуком. Незвичне використання бандури надає довгим музичним записам чогось надзвичайно героїчного, проте ніщо не виправдовує надмірної кількости народних пісень, якою спричинено ритмічні сповільнення чи прискорення на рівні драма­тургії та монтажу. В контексті цього виняткового твору впадає в око дивовижна аналогія між головним героєм та кінорежисером: один прямує до Санкт-Пєтєрбурґа, другий до Москви, але обидва повер­таються, піймавши облизня. Грамота залишиться на папері, а кар­тина потрапить на полиці Держфільмофонду, звідки вийде аж після 1986 року. «Пропала грамота», крім того, - перший фільм заплано­ваної серії під назвою «Вечори на хуторі біля Диканьки» за Мико­лою Гоголем, яка ніколи не побачить світу.

4. «В бій ідуть тільки «старі», 1974 р.

Дегероїзація, яку постійно притягає авторів воєнних фільмів, захоплює також публіку - зокрема дедалі ностальгійніших вете­ранів. Її підсилює в цей період нового ідеологічного закручування гайок елемент, певного часу маловживаний у всіх жанрах, а саме закадрова пісня. Останню використовують як контрапункт, що під­силює емоційність зображення, коли йому бракує ліризму й вираз­носте. Леонід Биков, представник покоління, якому не довелося воювати, є одним із режисерів застійного періоду, котрі, вдаючись до музичної трагікомедії, докладають зусиль, щоб оживити будь- яку епопею без зациклення на ура-патріотизмі. Після його перспек­тивного дебюту в Харківському театрі ім. Т. Шевченка 1951 року Викова дуже швидко помічають під час гастролей у Москві. За­прошуваний то «Ленфильм'ом», то «Мосфильмом», він стає відо­мий завдяки картині «Максим Перепелиця» (1956). Зацікавившись режисурою, Биков ставить дві комедії, які проходять непоміче­ними: «Зайчик» (1965) на «Ленфильм'і» та «Де ви, лицарі?» (1971) на Кіностудії ім. О. Довженка. Після суперечок із цензурою останню все-таки прийнято, але як телефільм (завдяки Василю Цвіркунову, котрий заохотив Викова приїхати працювати в Україну).

Режисер

Леонід Биков

Сценарист

Леонід Биков

Олександр Сацький

Євген Онопрієнко

У головних

ролях

Леонід Биков

Володимир Талашко

Олексій Смірнов

Оператор

Володимир Войтенко

Композитор

Віктор Шевченко

Анатолій Новіков

Художник

Георгій Прокопець

Кінокомпанія

Студія Довженка

До бою йдуть лише «старі» (рос. «В бой идут одни „старики“») — радянський військовий художній фільм режисера Леоніда Бикова знятий в Україні на Кіностудії ім. Олександра Довженка 1973 року. Фільм та Леонід Биков, за виконання головної ролі отримали першу премію на VII Всесоюзному кінофестивалі в Азербайджані — Баку. Кінофільм наповнений любов'ю головного героя Титаренка (Л. Бикова) до батьківщини — в одному з епізодів, він каже побратимам: «Як же ви не помітили — ми ж сьогодні над моєю Україною билися... де і повітря інше, а небо блакитніше і земля зеленіша!».

У фільмі виконуються народні та естрадні пісні, в тому числі: російська пісня «Смуґлянка» та українська пісня «Ніч яка місячна».

У фільмі розповідається про бойові будні гвардійського полку льотчиків-винищувачів під час німецько-радянської війни, в основному — другої, «співочої» ескадрильї.

Радянські війська розпочали визволення території УРСР. Із бойового вильоту повертається пілот-винищувач і, навіть не встигнувши пообідати, відправляється знову до бою. Бій був нелегкий, але повернулися всі, крім командира другої ескадрильї капітана Титаренка на прізвисько Маестро (Леонід Биков). Коли вже всі, крім його механіка Макарича (Олексій Смірнов) перестали чекати — пальне в баку Маестро мало б скінчитися ще сорок хвилин тому — на льотне поле сідає «Мессершмітт», а в ньому той самий Титаренко-Маестро. Його дійсно збили за лінією фронту, але піхота, яка саме атакувала в ту мить, виручила льотчика, а на захопленому аеродромі, йому подарували трофей у вигляді Мессера.

Наступного дня, в полку розподіляють по ескадрильях щойно прибуле поповнення. Кілька новачків, серед яких лейтенант Александров і молодші лейтенанти Щедронов і Сагдуллаєв, просяться до славетної другої ескадрильї. Титаренко запитує кожного про їх музичні таланти: друга ескадрилья відома як «Співоча» і після бойової роботи, перетворюється на самодіяльний оркестр, де Титаренко виступає диригентом. Щедронов наспівує пісню рос.«Смуґлянка» (смаглявка) та отримує відповідне прізвисько.

Ледве познайомившись з поповненням, «старики» зі словами «На ваш вік вистачить!» вилітають на перехоплення великої групи німецьких бомбардувальників. Відразу в бій новачків не беруть: в Оренбурзькому льотному училищі, їх готували за скороченою програмою, й їм ще треба доучуватися літати та вчитися воювати.

На аеродром базування повертаються всі, але Маестро в гніві: вже не в перший раз його ведений, старший лейтенант Скворцов, вийшов з бою без наказу. Після серйозної розмови з'ясовується, що після того, як Скворцов в ході Курської битви над російським селищем Понирі, зіткнувся в лобовій атаці з німецьким винищувачем і лише дивом уцілів, ведений «Маестро» підсвідомо боїться бою. Скворцов просить списати його з авіації, але Титаренко спалює його рапорт, даючи другові шанс виправити становище.

У перервах між вильотами, друга ескадрилья репетирує музичні номери і одного разу, льотчики різних національностей, починають наспівувати власні народні пісні. Грузин Вано награє ритмічну національну мелодію — та на це Маестро відповідає, що він родом з таврійських степів — рівних до обрію і каже що тому пісні цього краю України, протяжні як степ, й заспівує старовинну козацьку пісню «Ой у лузі та ще й при березі. Навіть відразливий до музики Александров, береться виконувати партію бубна, а незабаром починає керувати репетиціями замість комеска коли той відсутній.

Новачки починають літати. Після того як Александров розбиває літак під час посадки, командир вичитує йому, але Александров, наче нічого-й не було, вирушає ловити коників. Титаренко усуває Александрова від польотів на невизначений час: «Призначити черговим, вічним черговим по аеродрому!». За Александровим міцно закріплюється прізвисько «Коник».

Титаренко на трофейному «Мессершмітті» відлітає на розвідку. У його відсутності, на аеродром вимушену посадку здійснює легкий нічний бомбардувальник — біплан У-2, пілотований льотчицями Зоєю і Марусею. Сагдуллаєв з першого погляду закохується в Марійку і отримує від товаришів прізвисько «Ромео».

Повернувшись назад з розвідвильоту, Маестро підтверджує відомості партизан про велику групу німецьких танків. Коли поповнення (крім Коника) було готове до першого бою, Титаренко відправляється на повторну розвідку (німці замаскували власні танки під копиці сіна і сараї), але на зворотному шляху його збивають. Солдати-піхотинці, які прийняли Титаренка за німця-льотчика, який полюбляв стріляти по медсанбату, влаштовують йому «гарячу зустріч», але вчасно розуміють, що фашист не став би давати здачі радянським солдатам які його б'ють. Повернувшись в полк на коні, Титаренко дізнається від Макарича, що загинув Смуглянка. Зі своїм провідним, він відпрацьовував злітаність у парі та над аеродромом був збитий німецькими «бубновими» «Фоккерами».

За деякий час Ромео освідчується Марусі в коханні.

Маестро викликає німців на показовий «лицарський поєдинок». Веденим, він бере Скворцова і заодно проводить «педагогічний» дослід: на самому початку бою повідомляє, що у нього відмовило зброю. Рятуючи друга, Скворцов вперше за довгий час долає власний страх і навіть збиває німецький літак.

Увечері того ж дня німці роблять на аеродром наліт, під час якого відсторонений від польотів Коник без дозволу злітає, до того ж на літаку Титаренка, і одержує свою першу повітряну перемогу, рятуючи полк.

Ескадрилья дає черговий концерт, на який запрошують і льотчиць, чий полк розквартировано неподалік. Сергій Скворцов виконує українську пісню «Ніч яка місячна», а в одному з наступних бойових вильотів робить «вогненний таран» — спрямовує свій зайнятий вогнем літак на ворожі залізничні ешелони з вигуком: «Хлопці! Будемо жити!» Минає ще деякий час. Тим часом, терени України, майже звільнено. До бою знову ідуть одні «старі», але серед них вже і Ромео — старший лейтенант і ведений Маестро, і Коник — старший лейтенант і командир другої ескадрильї, а сам Титаренко, в званні майора, вже командує полком. За п'ятнадцять хвилин до лаштування полку перед бойовим вильотом, Ромео звертається до командира з проханням дозволити одружитися, оскільки і його, і Марію в будь-яку мить можуть збити. Титаренко, не без вагань, дає дозвіл і напівжартома, вичитує веденому за відсутність сумки-планшета (резолюцію на рапорт з проханням, доводиться писати на футбольному м'ячі), як колись вичитували за це й самого Титаренка. Нові «жовторотики» залишаються на землі чекати повернення старших товаришів.

З чергового бою важко пораненим повертається, але згодом вмирає, посадивши літак, Ромео. Коли Маестро, Макарич і Коник приходять на аеродром жіночого полку повідомити Марусі цю звістку, вони дізнаються, що полк полетів, а Марія разом з напарницею Зоєю також загинули. Макарич і Титаренко сідають біля могили дівчат і обіцяють повернутися сюди, коли закінчиться війна, щоби знову заспівати «Смуглянку» від початку і до кінця. Наприкінці фільму, йдуть титри «Тим що не повернулися з бойових вильотів, присвячується».

Вважається, що одним з прототипів головного героя фільму, став радянський військовий льотчик, двічі Герой Радянського Союзу Попков Віталій Іванович

Леонід Биков в молодості мріяв стати льотчиком, але через приписаний собі вік і маленький зріст (на той час - 163 см) не був прийнятий до льотного училища. Після того як на початку 1970-х років, Биков повернувся з Ленінграда («Ленфільм» 1960—1969) в Україну до Києва, він вирішив власний перший фільм на новому місці, зняти саме про військових льотчиків. У співавторстві з двома сценаристами — Євгеном Онопрієнком і Олександром Сацьким, їм був написаний сценарій, заснований на справжніх подіях часів Другої світової війни, але з частим в мистецтві застосуванням методу «художнього синтезу» — зведення до єдиного цілого тих подій, які насправді відбувалися порізно, в різних авіаційних частинах, котрі літали на різноманітних типах літаків.

Під час роботи Биков порадився з великою кількістю ветеранів, внаслідок чого, багато героїв фільму отримали справжні прообрази. Наприклад, прототипом командира ескадрильї гвардії капітана Титаренка, стали відразу кілька людей: командир 270-го винищувального авіаційного полку Герой Радянського Союзу майор Василь Меркушев, двічі Герой Радянського Союзу Віталій Попков, а прізвище Титаренко і позивний «Маестро», були взяті Биковим, після того як він дізнався про Дмитра Титоренка — веденого тричі Героя Радянського Союзу, українського аса — Івана Кожедуба, уривки з біографії якого, були залучені до фільму. Так само з'явився в сценарії і грузин Вано — в пам'ять по фронтовому другу і першому безпосередньому командирові (провідному пари) Кожедуба на фронті, відважному грузинському льотчику — молодшому лейтенантові Вано Габунії, героїчно загиблому під час тарану німецького винищувача Ме-109.

Вважається, що прообразом «Смуґлянки» став українець Віктор Щевронок — друг дитинства Леоніда Бикова, з яким вони разом вступали до льотного училища у Кривому Розі, і який загинув в квітні 1945 року під час визволення Чехословаччини. Але Віктор Щедранов (не «Щевронок» і не «Щедронов») загинув 17 квітня 1945 року. Загинув кавалеристом — гвардії козаком 42-го гвардійського козачого кавалерійського полку 10-ї гвардійської кавалерійської Кубансько-Слуцької Червонопрапорної орденів Суворова, Кутузова і Богдана Хмельницького дивізії. У донесенні про втрати, адреса його матері в Краматорську, зазначена у тому самому селищі Жовтневому: будинок № 125 (Бикови жили в будинку № 130, кв. № 8). Прообразом Зої, стала Герой Радянського Союзу Надія Попова, заступниця командира ескадрильї 46-го гвардійського жіночого полку нічних бомбардувальників. Сцена знайомства з дівчатами, коли льотчики з подивом виявляють, що у гостей більше орденів і медалей, ніж у них, дійсно мала місце. На відміну від своєї героїні, Надія Попова пройшла всю війну і пізніше вийшла заміж за Героя Радянського Союзу Семена Харламова, який виступив головним консультантом фільму.

Прообразом лейтенанта Александрова («Коника») став гвардії лейтенант Борис Кисельов, який літав на Як-1 тож наявний у фільмі епізод, описано в книзі Двічі Героя Радянського Союзу Сергія Луганського «На глибоких віражах», де Б. Кисельов постає під ім'ям «Іван Мокрий». Спогади С. Луганського лягли в основу більшості інших подій фільму. Використовувалися в сценарії і спогади двічі Героя Радянського Союзу Арсенія Ворожейкіна, двічі Героя Радянського Союзу Володимира Лавриненкова та заслуженого льотчика СРСР Анатолія Іванова.

Нотний стан на винищувачі Титаренка, було зроблено подібно до штурмовика Героя Радянського Союзу Василя Ємельяненка.

Биков писав сценарій, намагаючись не надто відходити від дійсних подій. Так, «співоча» ескадрилья дійсно існувала в 5-му гвардійському винищувальному авіаційному полку, що літала на Ла-5 і якою командував Попков. «Співочою» ескадрилья була названа, тому що в ній був власний хор, а два літаки були подаровані фронту оркестром Леоніда Утьосова. Крім того, що за мужність і героїзм в боях, 11 з 14 льотчиків ескадрильї, були відзначені званням Героя Радянського Союзу, велика увага приділялася і культурному життю. На звільнених територіях, хор давав концерти, що мали великий розголос, а 1944 року, в Краматорську, на один з таких, потрапив підліток Леонід Биков. В той день місцеві діти віддячили льотчикам власним концертом, і Биков був у складі хору.

Чому героями ми вибрали саме льотчиків? Важко сказати. Може тому, що сам я навчався в авіаційному училищі, мріяв про польоти і досі захоплююся представниками цієї героїчної професії. Розмовляючи з льотчиками, учасниками боїв, ми зрозуміли одну дуже важливу для нас річ. У жорстокому горнилі війни, в нещадному її полум'ї, старші досвідчені товариші прагнули, де це було можливо, зберегти молодих і недосвідчених соколят. В цьому була вища мудрість — турбота про майбутнє, одвічне право і обов'язок сильних охороняти, ростити і виховувати — собі зміну. Так народилася тема: «До бою йдуть лише "старі"». Та й інша — не менше дорога нам... Відома така мудрість: «Коли говорять гармати, музи мовчать». Ми ж хотіли довести, що в роки випробувань перемагають ті, хто залишається людьми в найжорстокіших умовах, хто бере з собою до бою все світле, людяне, за що і веде битву з ворогом. А що може бути гарніше музики? Недарма герої «другої, співочої ескадрильї» полюбляють повторювати: «Війни минущі, музика вічна!». Злостивості, людиноненависництву фашизму, наші герої протиставили високий гуманізм, творчі поривання, закладені в людині. Нам хотілося створити цей фільм в пам'ять про тих, хто не повернувся з війни, і на знак вдячності живим, що вистояли цю жорстоку битву. Тому з особливою тремтливістю і хвилюванням показуємо ми власну картину ветеранам війни. І найкраща нагорода для нас, коли вони говорять: «Правда — це було так».

Знімання фільму закінчилося в середині жовтня, після чого почався монтаж, що тривав до 6 грудня. Наприкінці місяця, відбулася прем'єра стрічки в Держкіно. На неї були запрошені не лише високі чини українського кінематографа, а й льотчики-фронтовики, серед яких був і Олександр Покришкін. Стрічка його буквально потрясла. Коли в залі запалили світло, Покришкін, насилу справляючись з почуттями, сказав: «Все так, як було ...». Але попри захоплення і його й інших ветеранів (прем'єру фільму відвідали льотчики 8-ї окремої армії ППО, якою командував двічі Герой Радянського Союзу, генерал-полковник авіації Володимир Лавриненко), представникам Міністерства культури України фільм не сподобався і був відправлений «на полицю». Тоді за стрічку заступилися глядачі і ветерани, серед яких був і член ЦК КПРС, головнокомандувач ВПС, Головний маршал авіації Герой Радянського Союзу Павло Кутахов. Заступатися за картину, він особисто ходив до міністра культури України, та ще двічі — Герой Радянського Союзу генерал-лейтенант авіації Віталій Попков. Остаточне рішення випустити фільм в широкий прокат було прийнято завдяки успіху «Стариків» на VII Всесоюзному кінофестивалі, де картина Бикова отримала дві перші премії — за кращий фільм і виконання чоловічої ролі та спеціальний приз від міністерства оборони СРСР.

Багато в чому, саме завдяки хорошим відгуками колишніх фронтовиків, які встигли подивитися фільм до його виходу на широкий екран, Держкіно СРСР прийняло рішення заохотити премією творців картини. Також позначилося і те, що стрічка була знята з великим заощадженням коштів: з відпущених на її постановку 381 тисячі радянських карбованців, було витрачено 325 тисяч. У колі заохочених, було 39 осіб. Під час нагородження, особливо відзначили режисера-постановника Леоніда Бикова: йому виплатили 200 карбованців премії і надали звання «режисера-постановника 1-ї категорії», тоді як акторам Олексію Смирнову, Володимиру Талашку та Сергію Іванову, виплатили по 50 карбованців. Керівництво кіностудії імені Довженка, визнало суму винагороди головним творцям фільму недостатньою, але клопотання перед Держкіно СРСР про збільшення гонорару авторам сценарію з 6 тисяч карбованців до найбільшого — 8 тисяч, залишилося незатвердженим. Чиновники Держкіно вважали, що «робота колективу заохочена досить переконливо і збільшення гонорару не представляється доцільним».

На широкий екран фільм вийшов 12 серпня 1974 року. Уже до кінця року, стрічка зібрала на своїх сеансах 44 мільйона 300 тисяч глядачів, посівши четверте місце в прокаті. Такий успіх став великою несподіванкою як для творців фільму, так і для Держкіно, оскільки на той час фільми про Велику Вітчизняну війну, такої каси практично не збирали. Незважаючи на це, додаткових коштів від Держкіно, творці фільму не отримали.

Згідно листа виконувача обов'язків директора кіностудії ім. О. Довженка Гліба Шандибіна Голові Держкіно УРСР Василю Большаку від 24 вересня 1973 року, Шандибін просив дозволу не створювати український дубляж фільму, хоча за тодішнім правилом фільми, зняті в союзній республіці, повинні були мати дві повноцінні мовні версії — російською та мовою республіки. У своєму поясненні — чому цього не слід робити, Шандибін мотивував це тим що «всі персонажі спілкуються російською мовою, мовою, яка є звичною, загальнозрозумілою та узаконеною мовою нашої Радянської Армії. (…) Дубляж фільму українською в даному випадку просто неможливий, оскільки дубляж зруйнував би драматургію; і найголовніше — зникне дуже важлива для фільму тема інтернаціоналізації. Просимо вашого дозволу здати фільм тою мовою, якою він знімався без дублювання українською мовою».

Питання для самоконтролю

1. Охарактеризуйте сутність періоду "застою" в історії СРСР?

2. Якою була тематика радянського кіно в період «застою»?

3. Проти чого виступала в кіно радянська критика в 1970-х рр.?

4. Які західні стилі кіно вплинули на розвиток українського кіно наприкінці 1960-1970-х рр.?

5. Назвіть відмінності творчості Довженка та Параджанова?

6. Які технічні прийоми характерні для Київської школи українського кіно?

7. Які літературні твори стали основою українського метафоричного кіно?

8. У чому виражалися відмінності кіно шістдесятників та київської школи?

9. Чому автори київської школи спиралися на традиційну українську культуру

10. Охарактеризуйте жанрову структуру українського кіно у 1980-х рр.?

11. Назвіть наслідки для українського кіно політики періоду застою.

Тестові завдання

Коли відбулися нові арешти дисидентів на початку 1970-х рр.

a. 1970

b. 1972

с. 1973

d. 1975.

Хто після відставки шелеста проводив русифікацію України:

a. м.хрущов

b. В.затонський

с. Є.маланюк

d.в.Щербицькый.

Який курс проводив ЛБрежнєв у галузі політики та культури:

a. Неосталінізм

b. Неоязичництво

с. Неоконсерватизм

d. Неолібералізм.

Який стиль в українському кіно був прогресивним у 1960-1970-х рр.

a. Соціалістичний реалізм

b. Модернізм

с. Натуралізм

d. Поетичне кіно.

Українське поетичне кіно називали так само:

a. Метафоричним

b. Прозаїчним

с. Мальовничим

d. Метафізичним.

Хто вперше ввів у обіг термін «поетичне кіно»:

a. Януш газда

b. Вацлав Клаус

с. Анджей Вайда

d. Єжі гоффман.

Хто виконав замовлення щодо очорнення українського поетичного кіно

a. Сергій Герасімов

b. Григорій Чухрай

с. Михайло Блейман

d. Василь Лановий.

Який фільм став останнім в українському поетичному кіно у 1970-х рр.

a. «зникла грамота»

b. "кам'яний хрест"

с. «Вавілон хх»

d. "комісар".

Коли було реабілітовано українське поетичне кіно

a. 1985

b. 1987

с. 1989

d. 1991.

Де проходить дія фільму "білий птах з чорною ознакою ":

a. Галичина

b. Волинь

с. Буковина

d. Закарпаття.

Рекомендована література

Основна:

Багацький В. В. Культурологія (історія і теорія світової культури ХХ століття) : навчальн. Посіб. кіїв: Кондор, 2007. 304 с.

Брюховецька Лариса. Іван Миколайчук. кіїв: Видавничий дім КМ Академія , 2004. 272 с.

Брюховецька Л.І.Кіномистецтво: навч. посіб. кіїв: Логос, 2011. 391 с.

Брюховецька Лариса. Кіносвіт Юрія Іллєнка. кіїв: В-во Задруга , 2006. 288 с.

Брюховецька Лариса. Леонід Осика. кіїв: Вид. Дім Академія, 1999. 220 с.

брюховецька Лариса. Своє‘рідне кіно Леоніда Бикова. кіїв: В-во Задруга, 2010. 340 с.

Госейко Любомир. Історія українського кіномистецтва. 1896— 1995. кіїв: КіноКоло, 2005. 464с.

Іллєнко Ю.Г. Парадигма кіно. Київ: Абрис, 1999. 416 с.

Мусієнко О.С. Українське кіно: тексти і контекст. Вінниця: Глобус-Прес, 2009. 432 с.

Нариси з історії кіномистецтва України. / Ред. В. Сидоренко. Київ: Інтертехнологія, 2006. 864с.

Поетичне кіно: заборонена школа. Кіїв: АртЕк, 2001. 464 с.

Додаткова:

Антофійчук В. І. Культурологія : Термінологічний словник. 2-е вид., випр. і доп. Чернівці : Книги – ХХІ, 2007. 160 с.

Герої та знаменитості в українській культурі / за ред. О.Гриценко. кіїв: УЦКД, 1999. 352 с.

Гіптерс З. В. Культурологічний словник-довідник. кіїв: ВД Професіонал, 2006. 328 с.

Історія української культури : словник термінів і персоналій. / за ред. Л. В. Анучиної, О. А. Стасовської, О. В. Уманець. Харків : Право, 2012. 238 с.

Капельгородська Нонна, Глущенко Євгенія, Синько Олександра. Кіно­мистецтво України в біографіях. кіїв: ТОВ АВДІ, 2004. 712 с.

Короткий енциклопедичний словник з культури / відп. ред. В. Ф. Шевченко. кіїв: Україна,2012. 384 с.

Мистецтво України. : Біографічний довідник. / За ред. А.В.Кудрицького.

Кіїв: Українська енциклопедія ім. М.П.Бажана, 1997 . 700 с.

100 великих діячів культури Україн./ Упор.и О. О. Попельницька,

М. В. Оксенич. Кіїв: Арій, 2010. 464 с.

Сто фільмів українського кіно : Анотований каталог за проектом ЮНЕСКО “Національна кінематографічна спадщина” / Упоряд. Р. Бєляєва, Р. Прокопенко. Кіїв: Спалах, 1996. 127 с.

Опорні поняття "абстрактний символізм", "орнаментальний етнографізм", "Київська школа", "шістдесятники", "метафоричне кіно", "мальовниче кіно", "церемоніальне кіно","фокусування","уповільнена зйомка", "неосталінізм".:

Тема 8. Кіномистецтво зарубіжних країн у 80-х рр. ХХ ст.

План

1. Нові напрями постмодерністського мистецтва.
2. «Одного разу в Америці». Виробництво: «Уорнер бразерс» », США, 1984р.
3. «Покаяння». «Грузія-фільм», 1984 р.
4. «Холодне літо п'ятдесят третього...». «Мосфільм», 1987 р.

1.Нові напрями постмодерністського мистецтва.

Як і раніше кінематографу західноєвропейських країн доводиться конкурувати з потужним кінематографом Голлівуду, що заповнює своїми фільмами екрани Європи. Разом з тим, європейських режисерів, що стали відомі на батьківщині, запрошують працювати в Голлівуд, що ще більше розмиває характер національного кінематографа.

Іншою втратою кінематографа європейських країн є сам глядач, з самого раннього дитинства виховується на матеріалі американського кіно. Саме боротьба за глядача, за касовий успіх підштовхує режисерів до певного наслідування голлівудської продукції - в тематиці, жанрах,манері кінооповіді.

Істотним конкурентом традиційного кіно стає телебачення. Наприклад, у Франції вже в середині 70-х рр. на телеекрани виходило близько 500 фільмів на рік, і це число постійно збільшувалося. Телевізійні компанії починають фінансувати частинукінопродукції.

Однак не тільки широке поширення демонстрації фільмів по телебаченню забирало глядачів з кінотеатрів. З появою відеомагнітофонів і відеокасет, а потім і дисків кіноперегляд і зовсім перемістився в затишну домашню обстановку. Можливість вільного вибору фільмів і часу їх переглядів зробило глядача незалежним.

Але нові технології були здатні не тільки на те, щоб увести глядача з кінотеатрів, вони ж допомогли і повернути його. Починає значно вдосконалюватися техніка самого кіно, новим обладнанням оснащуються кінозали. Цифрові технології використовуються і при створенні, і при проектуванні фільму. Нову якість набуває в кіно звук - він стає стереофонічним, створюючи для глядача ефект присутності, поміщаючи його в звукове середовище фільму. Саундтреки відомих фільмів починають своє власне існування, подібно до того, як колись самостійне життя починали улюблені пісні з фільмів.

«Головне питання усіх фільмів Тарковського — як світитися у світі, що тоне у тьмі?»

1961 року Андрій Тарковський закінчив ВДІК (майстерня Михай­ла Ромма). Наступного року поставив «Іванове дитинство» за моти­вами оповідання В. Богомолова «Іван» (головний приз МКФ у Венеції). 1969 року фільм «Андрій Рубльов» нагороджено призом ФІПРЕССІ у Каннах, 1972 рік — «Соляріс» за С. Лемом, 1975 — «Дзеркало», 1980 — «Сталкер» за твором братів Стругацьких. 1983 — залишає СРСР і ста- вить за власними сценаріями «Ностальгію» в Італії і 1986 — «Жертво­приношення» у Швеції.

Коли від А. Тарковського, постановника дипломної роботи «Каток і скрипка», вимагали, щоб він показував «духовну красу радянських лю­дей, а не хамство», режисер-початківець про своїх героїв — хлопчика- скрипаля і робітника-водія катка — сказав: «Я хочу зробити правдиву історію, де буде співвідношення — конфлікт з умовним середовищем. Вся ця ситуація умовна, тому що вона згущена у своєму філософ­ському задумі. Сенс в стосунках цього грубого робітника і хлопчика- скрипаля. (...) Немає жодних сумнівів, що їхні стосунки можуть розви­ватися тільки по лінії переконливій і найправдивішій. Я хочу, щоб вони були правдиві максимально». Уже тоді склався метод Тарковського: спостереження, вивчення емпіричної дійсності, шлях до узагальнення через заглиблення в конкретні явища повсякденної дійсності.

Для теорії Тарковського, що кіно є відтворений, вислизаючий час, потрібна була тотальна натура. Він казав: «Натуралізм — батько по­езії», при цьому підкреслюючи, що слово «натуралізм» в цьому випад­ку нічого спільного немає з тим терміном, яким визначали характер прози Флобера. Тарковського захопило тлумачення часу як ідеї. Кіно повинне закарбувати не тільки біжучий час, а й час минулий. Чимало уваги він приділив для того, щоб осмислити час як спогад.

Усе питання — як це зро­бити? В цьому і полягає місія художника, знайти цей спосіб. «Хто ска­зав, що він розумніший за глядача? Просто поет мислить образами і вміє, на відміну від публіки, виразити свій світогляд за допомогою образів. Очевидно, що мистецтво нічому навчити не може, якщо за 4 тисячі років людство так нічому і не навчилося. Мистецтво здатне тільки підготувати людську душу для сприйняття добра через потрясіння, катарсис». І далі: «Думка в мистецтві не існує поза своїм образним вираженням, а образ існує як певне вольове осяг­нення дійсності».

Для Тарковського режисер в кіно не обмежений в уяві, оскільки саме світ своєї уяви він видає за дійсність. «Своєрідний «обман» гля­дача гарантований ступенем художньої переконаності, що передбачає міру реального та ірреального на екрані».

Як почуває себе людина перед обличчям нелюдських явищ, що пе­рекроюють її розум, навіть аналітичне і холодне мислення науковця? Які випробування може витримати людська психіка? Які несподіван­ки можуть принести розвиток досліджень і космічних польотів у дале­кі від Землі галактики? Такі питання поставив польський письменник Станіслав Лем, який працював у жанрі науково-філософської фантас­тики, в романі «Соляріс» (1961). Соляріс у нього — це планета-загадка, яка кепкує з можливостей людських досліджень. Автор розповідає, як у його героїв за обставин цілком фантастичних, з'являються живі тілесні двійники їхніх мрій. І зовні, і внутрішньо ці істоти нічим не від­різняються від нормальних людей, за винятком «усього лише» однієї обставини: вони не можуть померти, з чого випливає, що вони неживі. І тільки дійшовши у своїх дослідженнях до останньої клітини їх побу­дови, герой роману переконується, що ця клітина немає ядра і що, від­так, перед ним не живі істоти, а їхні імітації.

Тарковський, переносячи на екран цей твір, відчутно змінив його. Якщо письменника цікавило зіткнення людини з космосом, Невідо­мим, то режисера — проблема внутрішня, духовна. «Я взяв цей роман тільки тому,— говорив Андрій Тарковський польському кореспон­денту 1985 року,— що вперше побачив твір, який міг би визначити як історію покаяння. Що таке покаяння в прямому, класичному сенсі цього слова? Коли для нас наша пам'ять про зроблені вчинки, про грі­хи перетворюється в реальність. Для мене роман Лема був приводом зробити такий фільм. В плані ж зіткнення з майбутнім чи з невідомим знову-таки був важливий не онтологічний аспект, а те, що відбуваєть­ся з душею людини, її психологічний стан. І якщо людина залишається людиною — для мене це найдорожче».

Сюжет «Соляріса» дав Тарковському поштовх до одвічної в росій­ській літературі темі злочину і кари. Соляріс оголює гріхи космонав­тів: зрада любові, вбивство любові, яке приховане під покровом нібито забудькуватості.

Почуття вини і очищувальне каяття, розкрите в «Солярісі», про­довжено у «Дзеркалі», найбільш експериментальному фільмі А. Тарковського.В 1960-х роках, починаючи з фільму Ф. Фелліні «8 1/2», успішно роз­робляється (згодом втрачений) жанр кінематографічного автопортре­та, ніби повторюючи на кінематографічному рівні й у скороченому часі кінематографічної історії поетику і долю автопортрета малярсько­го: «Американська ніч» Ф. Трюффо, «Все на продаж» Анджея Вайди (втім, ще 1928 року Дзига Вертов, шукаючи абсолютну кінематогра­фічну мову, створив унікальний кінематографічний автопортрет — фільм «Людина з кіноапаратом», знятий ним у ВУФКУ).

«Дзеркало» (сценарій Тарковський написав разом з Олександром Мішаріним) — це кіно, яке збагачується не тим, що підпорядковує і розчиняє в собі старі форми художнього мислення, а тим, що дає їм місце всередині себе, залишаючи їх також на власних місцях, виступа­ючи як поле їх взаємодії.

Фільм автобіографічний, вибудуваний на спогадах дитинства і де­яких обставинах дорослого життя. Він цікавий з точки зору реалізації снів (відомо, що Інґмар Берґман високо оцінив уміння Тарковського невимушено передавати мову сновидінь).

Герой «Дзеркала» Олексій хоче розібратись у самому собі, зро­зуміти, що за історія виростає з його життя, співвіднести себе з усім світом. І якщо звичайне дзеркало дає лише відображення, здатне тіль­ки означити загадку людського «я», то Тарковський шукає дзеркало, яке могло б вмістити цей звернений всередину себе, в темряву своєї особистості погляд, закарбувати саме протікання, всі перетворення прихованого від очей життя. Власне, ми і бачимо Олексія в ликах його переживань, відчуттів, вражень, які оживають, як уві сні. Бачимо лю­дину як світ її свідомості, як неповторний образ її пам'яті.

З перших кадрів фільму — літній день, картопляне поле на околиці лісу... Біля дерев'яного будинку на жердці сидить жінка, курить, не­уважно дивлячись кудись,— чекає. Вона озирнеться, і її погляд піймає дитина. Такою запам'ятається йому мати. Це — спогад, але непомітно він переходить в сон. З'являється кімната з дитинства. Знайомі речі... Герой знову бачить матір. Вона миє коси, нахиливши голову над тазом з водою. І поступово вся кімната стає мокра. Зі стін, зі стелі, звідусіль стікають невагомі лінії води, схожі на мокрі пасма...

Це істинне життя, хоча воно тільки бачиться, «сниться» герою, ви­кликане зусиллям його пам'яті. Воскресаючи у свідомості, минулий час стає теперішнім, обертається реальністю переживання.

Коли життя Олексія опиняється під загрозою, він бачить свою по­старілу матір, і йому здається, що вона веде його за руку, як в дитин­стві. Що знову — «все ще можливо, все ще буде...».

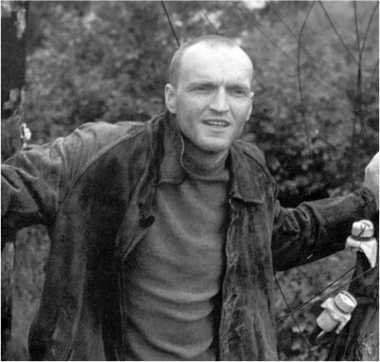
Дуже важливим для Тарковського було втілення часу, людини в часі, візуалізувати власні спогади, вдихнути в них життя. Це досягалось за допомогою контрасту між героями і предметами, між героями і реаль­ністю, яка вже пережила свій час і перебуває немовби в зруйнованому вигляді. «Вона,— говорить Тарковський,— тягнеться в якомусь іншому часі, тоді як людина залишається, в залі, як і раніше одною і тою ж. Тоб­то не те що одною й тою ж, вона розвивається безкінечно. Тому коливи говорите про час, який невблаганний, ви кажете про гідність». Фрагменти хроніки у фільмі ставали панорамою часу, в який вписана доля героя — відбулося органічне злиття документального та ігрового.

Дехто з інтелігенції, яка високо цінувала творчість Тарковського, вважав «Дзеркало» кроком назад порівняно з «Солярісом» у виконан­ні духовного і морального завдання.

Фільм в СРСР фактично не випускали в прокат, але він був нагоро­джений премією «Давид Донателло» — однією з найбільш авторитет­них премій Італії, яка щороку присуджується кращим діячам італій­ської та міжнародної культури.

«Сталкер»Поставлений за повістю Аркадія і Бориса Стругацьких «Пікнік на узбіччі» (1975). Своєрідний у будь-якому сенсі — з огляду на топогра­фію кіно, в сенсі специфічно футурологічному. Тарковський обирає новий шлях — щось між пригодами і галереєю мистецьких інсталяцій. Центральний у фільмі образ Зони. Зона — це міракль міраклів. У ній можна опинитися тільки завдяки кваліфікованому Сталкеру. У фільмі в Зону їдуть двоє — письменник і вчений. Зона — територія особлива, у неї власні закони. Але Зона — не локалізована візія світу, що завжди фрагментарна. Заборонений для відвідування світ у чорно-білому зо­браженні є мілітаризований регіон, що патрулюється поліцією: це ви­кликає асоціації з Радянським Союзом.

У фільмі прозвучала тема омертвіння. Брудна земля, якісь тунелі, виходу з яких не бачимо, потоки води, замкнутий, задушливий про­стір. Ностальгія за власною втраченою душею. Спокою нема, а є оголе- ність нервів, втома від само­го себе, самотність, складні контакти з іншими людьми. За героями Тарковського — нестерпна мука причетності до бід усього нашого світу.

У «Сталкері»кульмінаційною є сцена, в якій герої, нарештідіставшись до заповітної кімнати, не відважуються до неї увійти, зупиня­ються на порозі. Зовні всцені нічого не відбувається, лише короткою стрімкоюзливою сходитьзвідкісь потік води,заливаючи підлогукімнати,поступовостихаючи... Це на- пруження, це відчуття порогу Тарковський передає мовчанням героїв. Тут відбувається якесь зміщення, зсув у сприйнятті реальності. І таєм­ницею стає не фантастична «зона», а те, що залишається прихованим у цьому мовчанні. Крайня мить, досягнувши якої, людина зустрічаєть­ся з істиною про саму себе.

«Сталкер».

*Андрій Тарковський. 1980*

На думку Тарковського, в «Сталкері» важливий можливо, не сам Сталкер, значно важливіший Письменник, який туди пішов циніком, прагматиком, а повернувся звідти людиною, яка заговорила про люд­ську гідність.

У фільмах, якщо говорити формально, науково-фантастичних, без зовнішніх ознак релігії Тарковський близько підійшов до містичного почуття внутрішнього світла, з якого виростають усі релігії.

«Ностальгія»

Готуючись в Італії до зйомок фільму, Тарковський зняв коротко­метражний фільм «Час подорожі» (1983). В Римі він якийсь час жив у Тоніно Гуерри, найвідомішого італійського сценариста. Власне, про цей дім, про співавторів сценарію, їхні поїздки по місцях майбутніх знімань (ці куточки Італії потім легко пізнаються в кадрах «Носталь­гії») і розповідає невеликий фільм. Тарковський знає, що не побачить батьківщини. Чи передчуває, що не побачить. Жити йому залишилось три роки.

В одному інтерв'ю Тарковський зауважив, що не вважає час у кіне­матографі суворо об'єктивною категорією; на його думку, він просто не може існувати сам по собі, поза сприйняттям людини — він зале­жить від її свідомості, її стану, від того, як переломлюється час у світі душі. Сон дозволяє режисерові закарбувати на екрані у візуальних об­разах приховане від очей внутрішнє життя людини, його думки і по­чуття. У «Ностальгії» реальність існує на рівні переживань героя. Ан­дрій Горчаков, герой фільму, гостро відчуває хід часу, відчуває, що час обмежений... І стан кризи, яку він переживає, пов'язаний, очевидно, з усвідомленням необхідності якогось постійного внутрішнього напру­ження, неодмінної і щохвилинної душевної роботи. Ну і, можливо, на­віть більше — з несподіваним відчуттям крихкості душі, її емоційної перервності, з неминучістю перепадів і неспівпадінь. До Горчакова сни приходять знову і знову, викликані його болісним бажанням по­вернутись, заново пережити втрачений час. Мить сну вміщує в собі великий простір часу, в якому зникають кордони між минулим і тепе­рішнім.

«Метафорична, образна мова фільмів Тарковського заворожує»,— стверджує критик Юрій Тюрін і як ілюстрацію наводить довгий, знятий без монтажних перебивок епізод, в якому герой, росіянин за національністю, намагається пронести через вонючі сірчані терми за­палену свічку. Для героя це жертва і спасіння. Болісний перехід через порожній басейн завершується для нього несподіваною смертю від серцевого нападу. Але герой вважав себе зобов'язаним пронести свіч­ку і не дозволити їй погаснути, тому що в ній надія...

Фільм багатозначний, на що звертає увагу Борис Хазанов: «Навіть цей порівняно простий для Тарковського фільм являє собою систему дзеркал, і не так то легко не тільки витлумачити окремі мотиви і епі­зоди, а й сформулювати саму тему цього твору: що таке ностальгія? Туга за батьківщиною, яку, немов естафету, передають один одному руський20 композитор минулого століття, письменник — герой фільму і, нарешті, сам режисер? Можливо. І разом з тим це щось зовсім інше: що ж саме? Оплакування самого себе? Туга за юністю, за втраченою творчою активністю? Ностальгія за якимось світом, що відійшов?»

Самодостатність, живописність і магнетизм кадрів з «Ностальгії», створеній Тарковським після переїзду до Італії, принесли режисерові європейську славу.

«Жертвоприношення»Тарковський присвятив цей фільм своєму синові Андрію. Ідея філь­му спирається на родову традицію: батько захищає сина, не тільки да­рує йому життя, але, зберігаючи йому буття, може навіть принести себе в жертву, аби тільки надія в синові зміцніла, набула голосу, щоб продовжувала існувати духовна свобода. Допоміг Тарковському по­ставити фільм у Швеції І. Берґман.

У цьому фільмі межа між реальністю і сном стерта і вже не мож­на сказати де починається і де закінчується сон. Це підкреслено всією атмосферою фільму (в сценарії зазначено час скандинавських білих ночей). Дія протікає в цьому нестійкому стані між ніччю і днем, при світлі сутінків, коли хисткі самі межі справжнього.

Виразна сцена, коли ми бачимо героя фільму Олександра у віталь­ні його дому, з тими, хто прийшов привітати його в день народження. Але ось він сам. Він стоїть і дивиться на свій дім немов би збоку. Бачить його біля своїх ніг. А поруч — озеро з темною водою, блідо охриста прибережна мілина з іржавими плямами. Це калюжа, але вона схожа на озеро, якщо відволіктись від її розмірів. Та й сам дім на березі — це лише копія, зроблена в дарунок Олександру його маленьким сином. Але ілюзія масштабу і схожості настільки велика, що коли Олександр озирається на свій справжній дім, оточений високими соснами, ви­никає дивне відчуття, немов від польоту. Все переплуталось і важко сказати, де тут більша реальність. Чи відбувається це в його свідомості чи це все «насправді». Але у фільмі Тарковського це і немає значення. І те, що герой переживає сам в собі, в своїй уяві, для режисера, можли­во, ще значиміше, аніж те, що відбувається насправді.

В останньому інтерв'ю, яке режисер дав французькому журналу «Фігаро-магазін» в жовтні 1986 року, він сказав: «У творчості ми повин­ні бачити не тільки творчість. Але, на жаль, у ХХ столітті пануючою є тенденція, при якій художник-індивідуаліст, замість того, щоб прагну­ти до створення мистецької речі, використовує його для вип'ячування власного «я». Твір мистецтва стає виразником «я» його творця і пере­творюється, так би мовити, в рупор його дріб'язкових претензій. Про це дуже багато писав Поль Валері. Навпаки, справжні митці, а більше того — генії — є рабами дару, яким вони наділені. Вони зобов'язані цим даром людям, живити духовно і служить їм були вибрані». Ці сло­ва можна адресувати і самому Тарковському.

«Кіно за суттю своєю, за своїм образним складом є переважно мис­тецтвом поетичним. Тому що здатне обійтися без буквальності. Без по­бутової послідовності. Навіть без того, що ми називаємо драматургією. Специфіка кіно полягає в тому, що воно здатне зафіксувати і виразити час. Час у філософському, поетичному і буквальному сенсі. Кіно і на­родилося по суті наприкінці минулого — на початку ХХ століття. Воно з'явилося саме тоді, коли людина почала відчувати нестачу часу. Ми вже звикли, що живемо в жахливо спресованому світі. Мені здається, що людина, скажімо, ХІХ чи XVIII століття не змогла б існувати в нашу епоху. Вона просто загинула б від тиску, який на неї робив би час. Тобто поставив би перед необхідністю функціонувати у фізичному і мораль­ному сенсі значно швидше. I кіно по суті покликане поетично осмислити цю проблему. Адже подивіться: кіно — єдине мистецтво, яке буквально фіксує час. Тобто теоретично можна продивлятися безкінечно одну і ту ж стрічку. Це ніби матриця часу. I в цьому сенсі проблема ритму — те, що в поезії грає колосальну роль, проблема довжини, темпу в кіно набуває якогось особливого значення. В тому сенсі, що час виражає сам себе. Це надзвичайно цікава проблема. У певному сенсі будь-яке мис­тецтво поетичне у вищих і кращих своїх зразках. (...) Є частина життя, частина Всесвіту, яка була зовсім не зрозуміла і не осмислена іншими видами і жанрами мистецтва. Адже те, що може кіно, не може музи­ка і всі інші види і жанри. I навпаки. Тому не можна казати, що мисте­цтво старіє. Мистецтво не старіє. Справжнє мистецтво. I я, як режисер- професіонал, хотів би і прагну поетично осмислити естетичні і моральні проблеми, які спадають мені на думку».

Саме шлях інтелігента, з усіма помилками і промахами,— те, що приваблює до фільмів Тарковського,— писав Г. Померанц. «Пробле­ми, які ставить Тарковський,— це центральні проблеми нашого часу і нашої країни. Навіть якщо дія вібувається на космічній станції, яка обертається довкола Соляріса». У Тарковського поглиблений погляд на людське життя як на історичну долю, снайперська точність асоціа­тивних рядів і відвертий, очевидний і наполегливий автобіографізм.

Андрій Тарковський мав багато творчих задумів: екранізації опо­відань Гофмана, «Житіє протопопа Аввакума», «Бісів» Достоєвського. Але нічого з цих задумів не дозволили реалізувати. В листі до батька, Арсенія Тарковського він писав: «Можливо, ти не підраховував, але з двадцяти з чимось робот в радянському кіно — близько 17 років був безнадійно безробітним. Держкіно не хотіло, щоб я працював! Мене цькували весь цей час».

2. «Одного разу в Америці». Виробництво: «Уорнер бразерс» », США, 1984р.

(Once Upon a Time in America)

Виробництво: «Уорнер бразерс», США, 1984 р Автори сценарію С. Леоне, Л. Бенвенуті, П. де Бернарди, Е. Медіолі, Ф. арка, Ф. Ферріні і С. Камінські. Режисер С. Леоне. Оператор Т. Деллі Коллі. Художник К. Сімі. Композитор Е. Морріконе. У ролях: Р. Де Ніро, Дж. Вудс, Е. Макговерн, Т. Вільямс, Т. Уелд, Б. Янг, Д. Ейело, Дж. Пеші і ін.

У 1953 році на прилавках книжкових магазинів США з'явився біографічний роман Гаррі Гольдберга, члена «Злочинного синдикату», який наводив жах на всю країну. Свою книгу «Гангстери», написану в одиночній камері в'язниці «Сінг-Сінг», автор випустив під псевдонімом Гаррі Грей.

У 1967 році режисер Серджо Леоне задумав зробити на основі «Гангстерів» епічну сагу з життя американських мафіозі. За розповідями про нальоти і перестрілкі Леоне розгледів трагічну історію втраченої душі.

Серджо Леоне навіть приїжджав в Нью-Йорк для зустрічі з Греєм-Гольдбергом і повернувся додому під великим враженням від розмови з ним. Грей заявив, що писав книгу з єдиною метою: зняти ореол романтизму з гангстерів. Леоне і його сценаристи ще не раз зустрічалися з Греєм. На жаль, незадовго до прем'єри фільму письменник - колишній гангстер помер.

Леоне витратив п'ятнадцять років життя і чимало власних грошей на те, щоб зрушити проект з мертвої точки. Зйомки почалися лише в 1982 році.

«Одного разу в Америці» - це історія складних взаємин двох друзів дитинства - Девіда Аронсона (Роберт Де Ніро), на прізвисько Лакшина , і Максиміліана Берковича (Джеймс Вудс), які виросли в Іст-Сайді - одному з бідних кварталів Нью-Йорка. Вони з дитинства мріяли вирватися з убогості, відчути себе господарями життя.

Дія фільму охоплює чотири тимчасових відрізка: десяті, двадцяті, тридцяті, шістдесяті роки XX століття. Сюжет розгортається в спогадах постарілого гангстера Девіда Аронсона в курильні опіуму. Він тридцять п'ять років страждав провиною за зраду і загибель друга , а той не тільки залишився живий, але і вкрав у нього гроші і кохану дівчину.

В середині 1970-х на роль Макса або Локшини Леоне хотів запросити Жерара Депардьє. Однак француз відповів, що він навряд чи зможе відчути характер цих хлопців - для цього потрібно народитися в Америці.

Ще одним претендентом на роль Макса був Річард Дрейфус. Леоне стверджував, що в поле його уваги знаходилося більше 200 акторів.

Мріяв зіграти Макса Джо Пеші, але, на думку Леоне, в цій ролі він би виглядав непереконливо. Пеші був кращим другом Роберта Де Ніро, головної зірки фільму, тому режисер запропонував Джо вибрати собі іншого персонажа. Пеші вважав за краще роль Френкі Мінарді, яка в оригінальному сценарії була значно більше за обсягом, ніж в остаточному варіанті.

Роль Макса Берковича перейшла до Джеймса Вудса. Він починав грати на бродвейських підмостках, в кіно дебютував в 1972 році у фільмі Еліа Казана «Гості». Однак популярність Джеймсу Вудсу принесла саме роль Макса.

У акторський ансамбль також добре вписалися Елізабет Макговерн (Дебора), Тріт Вільямс, Берт Янг, Денні Ейело. На роль Керол пробувалася Клаудіа Кардинале, але Леоне віддав перевагу Тьюсді Уелд.

Про героя фільму Девіда Аронсон Леоне говорив: «Я бачив Локшину дитиною в нью-йоркському Іст-Сайді. Я бачив його хлопчиськом на службі у рекетирів. Потім я бачив, як він ощадливо і пристрасно вбивав християн. Потім я спостерігав, як він сам вів війну проти стовпів організованої злочинності. Але Локшина ні Доком Шульцем або Пітером Лорре, Аленом Ледд або Лаки Лучано, Аль Капоне або Хемфрі Богартом. Ніхто не звертав на нього уваги: ​​погляд світу проходив крізь нього, як ніби він був вітриною бару. Він був Локшина. І все. Хлопчина з гетто. Пан Ніхто, який катував удачу з кулеметом Томпсона в руках, коли алкоголь був заборонений, а гри міського насильства ще не канули в історію. Як тисячі інших дрібних злочинців, уцілілих у війні банд, а потім замкнених за тюремні грати, він був розп'ятий на хресті занадто великому для нього. Навіть влітку він носив пальто, що являє собою пародію на гангстерську естетику. Це пальто, немов запозичене з акторського реквізиту, надавало йому мафіозний вид, але все одно висіло на ньому як мішок. Занадто широке, немов подарунок від злого доброго самаритянина гультяїв з Бауер. Воно йому, їй-богу, не йшлося. І все подальше обернулося для нього бідою ».

Де Ніро міг вибирати, кого йому грати в «Одного разу в Америці»: Локшину або Макса. Він вважав за краще Локшину - роль людини, яка переповнена болісною свідомістю провини.

Прототипами Девіда Аронсона у Грея були знамениті гангстери Багсі Зігель і Мейер Ланські. Зігель мріяв побудувати гральний Лас-Вегас, а більш розсудливий Ланськи втілив цю мрію в життя.

Роль Локшини - одна з кращих у творчій біографії Роберта Де Ніро. За влучним зауваженням кінознавця Е. Карцева, в цьому фільмі багато попередніх ролей актора склалися як шматочки мозаїки в єдину фреску трагедії людського життя, яка принесена на вівтар гангстеризму. Майже не змінюючись зовні, актор показує еволюцію свого героя протягом майже півстоліття. Тільки очі, спочатку живі, іскристі радістю життя, у кінці стають тьмяними, як у людини, яка вже нічого від долі не чекає.

«Я вважаю Боба не так актором, скільки втіленням будь-якого персонажа, якого він грає, - говорив Леоне. - Поки він не відчує себе в "чужій шкурі", ми не можемо знімати. У нас з ним один і той же недолік. Ми захоплені деталями і маніакально прагнемо до досконалості. Ми знімали шість місяців. Я розглядав кандидатури багатьох знаменитих акторів. На щастя, я зробив правильний вибір. Американські виконавці дуже природні в кадрі, але навіть серед них Де Ніро кращий ».

На цей раз Де Ніро доводиться грати і любовні сцени, до чого він явно не налаштований. Любов до Дебори (Елізабет Макговерн), сестри свого товариша, що почалася ще в дитинстві, Девід проніс через все життя. Дебора не захотіла пов'язувати свою долю з гангстером і вважала за краще кар'єру артистки.

Успішно впоралися зі своїми ролями і юні виконавці: Скотт Тайлер (Локшина), Рости Якобс (Макс), Майкл Монетт (Товстун Мо) ... Роль маленької Дебори зіграла Дженніфер Коннеллі.

Дженніфер затвердили на роль перш за все тому, що її ніс виявився дуже схожий на ніс виконавиці ролі дорослої Дебори, Елізабет Макговерн. Юна Коннеллі відзначила своє дванадцятиріччя на зйомках «Одного разу в Америці».

«Скільки часу пройшло з 1982 року - страшно подумати! - каже вона. - Перший фільм - і одразу з Серджо Леоне! Навколо - приголомшливі актори. Але в той час я була дитиною і нічого цього не розуміла! Уявляєте, мені треба було двадцять років, щоб зрозуміти, що я знялася в одному з кращих фільмів XX століття! ».

Леоне вивчав життя і устрій нижнього Іст-Сайда протягом трьох років, перш ніж приступити до зйомок. Так само Серджо Леоне вивчав життя банд того часу.

Знімальний період: 14 июня 1982-22 квітня 1983. Крім Італії, Леоне знімав фільм у Франції, Канаді та США. Ресторан, де Локшина намагається підкорити Дебору, а потім нічний пляж знімалися в Венеції. Драматичне повернення після вечері - на узбережжі Нью-Джерсі. Сцена, в якій Дебора їде в Голлівуд, знімалася на паризькому залізничному вокзалі, де на колії стоїть французький потяг . Епізод, в якому Локшина направляє автомобіль у воду, - Монреаль. А ось Іст-Сайд Нью-Йорка - це насправді Іст-Сайд.

«Одного разу в Америці» - епічний твір,якій розгортається повільно, неквапливо, докладно. Звідси - настільки значні паузи, які довелося тримати виконавцям ролей, неквапливість жестів і рухів.

Як відзначили кінознавці, в ключових сценах акторам на допомогу приходили звуки. Дійсно, важко забути позвяківаніе ложечки в кавовій чашці, коли Девід розмішує цукор, слухаючи, як Макс викладає свій план нападу на банк. Або нескінченний телефонний дзвінок, що звучить спочатку в реальності, а потім у свідомості героя, нагадуючи про те, що саме він подзвонив в поліцію, прагнучи врятувати життя друзям.

Оригінальна музика для «Одного разу в Америці» була написана за сім років до початку зйомок! Композитору Енніо Морріконе режисер не давав читати сценарій, але цілими днями розповідавпро майбутній фільм. Морріконе написав для кожного персонажа п'ять-шість мотивів.

«Коли Серджо Леоне вже монтував" Одного разу в Америці ", - розповідав Морріконе, - він попросив мене підібрати музикантів і простежити за записом конкретних музичних фрагментів. На щастя, я був в той момент майже вільний і запропонував Серджо мій оркестр. Ми записали майже все, що він від нас хотів, залишалася тільки центральна лінія, яку він назвав "темою Дебори". Все йшло, на мій погляд, вдало, але Леоне не подобалося, як звучить гармоніка. Він замучив музиканта, згвалтував оркестр, але того, що він чув у своїй голові, у нас як і раніше не виходило. Коли ми почали грати в сто п'ятидесятий раз, Леоне немов сказився: він вибіг з пультової і почав душити дідка, який дудів на гармошці! Дідок вже покірно закрив очі, і раптом з його інструменту вирвався дивний звук ... "Ось! Ось те саме! "- закричав Серджо. Потім під час запису в студії він злегка придушує дідуся, і той чудовий звук, який ви чуєте протягом майже всього фільму, - його авторство я пропонував запатентувати! А дідусь потім зізнався, що не може дивитися картину "Одного разу в Америці", тому що своїм кашлем відлякує глядачів ».

Леоне три роки відбирав саундтреки для свого фільму. Одна з мелодій - «God Bless America», написана вихідцем з України Ірвіном Берліном, вважається неофіційним гімном Америки. Цією мелодією «Одного разу в Америці» починається і нею ж закінчується. Вдало вписалася у фільм і жаліслива мелодія «Yesterday» групи «Бітлз».

Зйомки картини частково фінансувала студія «Ледд компані», що виділила 10 мільйонів доларів. Загальний бюджет склав за одними даними 30, а за іншими - 40 мільйонів доларів.

Чорновий варіант «Одного разу в Америці» мав тривалість картини 10 годин. В авторській редакції картина мала тривалість 3 години 47 хвилин.

17 лютого 1984 року в Нью-Йорку відбувся прем'єрний показ картини. Американська публіка, що жадала розважального видовища, була вкрай незадоволена тужливим, з їх точки зору, фільмом. Перелякані продюсери почали вимагати від Леоне подальших скорочень. Леоне відмовився. Тоді був найнятий монтажер Зак Штейнберг, який вирізав 45 хвилин з готової копії, прибравши, за словами Леоне, життєво важливі епізоди для розуміння сюжету картини. Американська версія тривала 2 години 19 хвилин.

Леоне вклав в цей фільм не тільки свій досвід і майстерність, а й душу. Він справедливо вважав, що фільм був не просто скорочений, а «по-варварськи покалічений». Впливовий критик з «Нью-Йорк таймс» Вінсент Кенбі писав, що студійна версія картини виглядає так, ніби її «скорочували, виконуючи вказівки кульки рулетки». Кенбі навіть назвав фільм «недбало склеєним набором кадрів». Леоне важко переживав те, що трапилося, у нього стався серцевий напад.

«Я не хотів робити типовий гангстерський фільм, - говорив Леоне, - а в американській студійної версії він так і виглядає, адже вони залишили тільки" круті "епізоди, в хронологічній послідовності ...»

Якщо американці зустріли «Одного разу в Америці» без захвату, то в Європі Леоне очікував тріумф. Оригінальна версія фільму була показана в Каннах в травні 1984 року і удостоїлася захоплених відгуків. Глядач прийняв її як одкровення майстра, що завершує свій довгий життєвий шлях.

Британська академія кіно і телебачення відзначила фільм «Одного разу в Америці» преміями за кращі костюми (Габріелла Пескуцці) і музику (Енніо Морріконе).

«Одного разу в Америці» отримав також приз Японської кіноакадемії як кращий фільм іноземною мовою.

Італійський національний синдикат кінокритиків нагородив Срібною стрічкою оператора Тоніно Деллі Коллі, режисера Серджо Леоне, композитора Енніо Морріконе, художника Карло Сімі. Крім того, були відзначені спецефекти.

Серджо Леоне говорив, що на 90 відсотків задоволений своїм фільмом «Одного разу на Далекому Заході» і на 99 відсотків - фільмом «Одного разу в Америці». «В останньому мені багато вдалося», - скромно зазначав режисер.

У 2003 році авторитетний в світі кіно англійський журнал «Сайт енд саунд» провів опитування серед своїх експертів з метою визначити десять найкращих фільмів за останні двадцять п'ять років. Фільм Серджо Леоне «Одного разу в Америці» по праву увійшов в цей почесний список.

3. «Покаяння». «Грузія-фільм», 1984 р.

Сценарій Н. Джанелидзе, Т. Абуладзе, Р. Квеселава. Режисер Т. Абуладзе. Оператор М. Агранович. Художник Г. Микеладзе. Музичне оформлення Н. Джанелидзе. У ролях: А. Махарадзе, І. Нинидзе, М. Нинидзе, З. Боцвадзе, К. Абуладзе, Е. Гіоргобіані, К. Кавсадзе, Н. Закариадзе, В. Анджапаридзе і ін.

Фільм «Покаяння», показаний на прем'єрі в Центральному Будинку кінематографістів, справив таке сильне, можна сказати, приголомшуюче враження, що на ранок, за влучним висловом одного з критиків, її автор Тенгіз Абуладзе «прокинувся класиком».

«Покаяння» - завершальна частина трилогії Абуладзе. Першою в цьому ряду була «Молитва» (1968), поставлена ​​за поемами і філософськими мініатюрами грузинського класика Важі Пшавелі. У 1977 році Абуладзе зняв «Древо бажання» - ця екранізація поетичної прози відомого грузинського письменника Георгія Леонідзе трактує тему згубної ворожнечі, насильства над особистістю.

Незабаром після випуску «Древа бажання» Абуладзе потрапив в автомобільну катастрофу і дивом уцілів. Йому захотілося зробити щось важливе в цьому житті. Так почалася робота над «Покаянням». Тоді мало вірилося, що фільм зустрінеться з глядачем, тому Абуладзе і його друзі вирішили зняти фільм для себе.

Робота над сценарієм почалася в 1981 році і завершилася в кінці 1982-го. Фільм вдалося зняти всього за п'ять місяців. У грудні 1984 року він був зданий - так «Покаяння» і датований в титрах: «Грузія-фільм», 1984.

Кінознавець Р. Юренев так визначив тему фільму: «В примітивній формі, що поєднує гнівну сатиру, світлу лірику і трагізм, в ряді складних метафор, алегорій, алегорій" Покаяння "створює образ пережитої нами епохи тоталітаризму, з її жорстокістю, демагогією і аморальністю».

Образ диктатора Варлама Аравідзе, створений у фільмі артистом Автанділом Махарадзе, можна вважати таким чином узагальнюючим. У грузинів немає такого прізвища - «Аравідзе». Його вигадали сценаристи. «Аравідзе» - від слова «Аравін», що означає - «ніхто». Варлам Ніхто ... Починаючи з Нерона все правителі, в руках яких була необмежена влада, можуть претендувати на це ім'я. Це збірний образ лиходіїв і диктаторів усіх часів і народів. Артист Махарадзе створив воістину «маску зла».

Відплата здійснюється вже після смерті Варлама. Ні, не повинен він спокійно лежати в землі. Кетеван Барателі (актриса З. Боцвадзе) тричі викопує з могили труп міського голови і ставить його під деревом перед будинком вражених родичів покійного. Може, вона божевільна? Божевільною вимагає визнати її на суді син Варлама Авель. Але за законами притчі наймудрішим часом виявляється той, кому відмовляють в розумі, аті хто важае себе хранителями істини зникают як помилкові кумири.

За початковим задумом в залі суду, де йде процес над Кетеван Барателі, знаходилися також Адам і Єва. І вони були не просто «знаками», вони втручалися в дію. Їх присутність мала підкреслити, що драми і трагедії, які розгортаються у фільмі, одвічні і відбуваються, починаючи з гріхопадіння.

З прагненням Абуладзе до граничного узагальнення пов'язані зрушення в часі. Наприклад, в одному кадрі з'являються персонажі в сучасних модних костюмах і стражники в латах і з алебардами; автомобілі і старовинні вози, запряжені кіньми. У сценах суду - служителі закону в середньовічних мантіях, а прокурор, проте ж, не розлучається з кубиком Рубика.

Син Варлама, самовпевнений Авель, стає нервовим і агресивним, як і Варлам, коли справа стосується його міщанського благополуччя. Авеля також грає Махарадзе, що володіє майстерністю психологічного перевтілення. Авель намагається виправдати Варлама: «час був складний», «нас оточували вороги» ...

Онук Варлама, син Авеля, юний Торніке, перед яким на суді в показаннях Кетеван відкривається страшна правда, питає батька: чи знав він, що творив дід?

Не витримавши ганьби, Торніке стріляє в себе з дідової рушниці. У фіналі фільму Авель, втративши сина, сам йде на гору, щоб викопати труп Варлама і кинути його на поталу тому самому ворону, який «дивився» на його сходження до влади.

Але у фільму є ще один фінал. До вікна будинку Кетеван підходить стара жінка (остання поява на екрані великої грузинської актриси Веріко Анджапарідзе) і питає: чи не веде ця вулиця до Храму? Ні, відповідає Кетеван, ця вулиця Варлама, і до Храму вона вести не може ...

«Покаяння» знімали швидко, дружно. Багато що народжувалося прямо на знімальному майданчику, импровизационно. «У мене були чудові товариші і колеги, - говорив в інтерв'ю Тенгіз Абуладзе. - Талановита акторська група. Оператор, запрошений мною з Москви, Михайло Агранович - високий професіонал, чуйний художник і прекрасний друг; сценограф Георгій Мікеладзе, за яким у нас в Тбілісі "полюють" всі режисери-постановники. Не можу не відзначити художника-гримера Г. Барнабішвілі - це він створив маску Варлама і грим Авеля - другу ролі артиста Махарадзе. Досить сказати, що у фільмі немає жодної спеціально побудованої декорації. Все - натура і природні інтер'єри ».

Навіть будинок художника Сандро Барателі або Храм Пресвятої Богородиці, де розміщена лабораторія високочастотних приладів - не декорації, а натура.

Будинок Барателі - це музей-квартира чудової грузинської художниці Олени Ахвледіані в Тбілісі. Храм, будівництво якого датується VI століттям (настінні розписи пізні), дійсно існує і понині в місті Батумі.

Тенгіз Абуладзе відзначав один важливий момент. У сцені храму по радіо звучить текст передсмертного інтерв'ю Альберта Ейнштейна. А перед читанням заповіту Ейнштейна, в якому вчений застерігає людство від вселенської атомної катастрофи, ми помічаємо в церкві ще одну фігуру - з Босха: швидко проходить жінка в зелено-блакитній сукні. Вона тягне за собою довгий хвіст, на голові товста книга, на книзі сидить щур. Це образ вченого, який з'їдає самого себе. Той, хто їсть іншого, з'їдає сам себе.

На глядачів величезне враження справляє сцена на залізничній станції. Жінки шукають на колодах, привезених з тайги, імена своїх рідних, засланих на лісозаготівлі.

Сцену знімали в Батумі глибокої осені. У залізниці прямо в місті. Записали натуральні шуми, стукіт коліс, скрегіт, гавкіт, голоси, кроки. Але композитор Гія Канчелі, подивившись матеріал, сказав: «У мене є музика, вона може вам стати в нагоді». І передав режисерові плівку. Вона і звучить зараз в сцені з колодами, а раніше записане, текст довелося приглушити.

На думку Абуладзе, природа творчості пізнати, вона знаходиться десь в підсвідомості. Є кадри в «Покаяння», які народилися в результаті якогось натхнення, осяяння. Кілька епізодів режисерові наснилися.

У первинному варіанті месника, який викопує Варлама, повинен був грати чоловік - занепалий художник, расклейщик плакатів, трошки п'яниця. Навіть актор вже був знайдений. І раптом…

Розповідає Тенгіз Абуладзе:

«І раптом в одну прекрасну ніч я зрозумів: мстити похованому диктатору повинна жінка! Коли я заявив про це в групі, всі просто повстали проти мене. У нас на фільмі був так званий "мозковий центр", куди, крім режисера, входило ще кілька людей - сценарист Нана Джанелідзе, другий режисер Неллі Кутателадзе та інші.

Вони в багнети прийняли мою пропозицію, але в суперечці не могли чітко сформулювати свою позицію. Стали навіть писати мені листи. Вони хотіли переконати мене, що це неймовірне рішення: жінка фізично не може зробити таке - викопати величезного чоловіка. Повіривши інтуїції, я наполіг на своєму ... »

Фільм Тенгіза Абуладзе був високо оцінений як глядачами, так і критиками. Г. Капралов писав: «Новий фільм є величезним художнім скарбом . Він нещадно викриває зло, яке руйнує не тільки навколишній світ, а й самого себе, перетворюючи дійсність в абсурд і кошмар, сіючи смерть і примножуючи страждання. Це зло постає на екрані то в своєму реальному вигляді, то в образах трагічної символіки, то в рисах зловісно-гротескових, фантастичних, навіть сюрреалістичних (висока майстерність і художника Г. Микеладзе, і оператора М. Аграновича). Але кожен кадр емоційний, в кожному - безстрашність думки, громадянський пафос ».

Картина отримала спеціальну премію журі, призи ФІПРЕССІ та екуменічного журі на кінофестивалі в Канні, спеціальну премію журі та приз акторові А. Махарадзе за чоловічу роль на кінофестивалі в Чикаго.

Тенгіз Абуладзе відчував задоволення від виконаної роботи: «Такого переконання в своїй художній правоті з самого початку роботи не було. Воно з'явилося пізніше, коли ми вже вийшли на перезапис. Я фактично вперше побачив свій фільм, і з тих пір мене не покидало відчуття впевненості, що я все зробив правильно ».

4.«Холодне літо п'ятдесят третього...». «Мосфільм», 1987 р.

Сценарій Е. Дубровського. Режисер А. Прошкін. Оператор Б. Брожовскій. Художник В. Філіппов. Композитор В. Мартинов. У ролях: В. Прийомихов, А. Папанов, В. Степанов, Н. Усатова, З. Буряк, Ю. Кузнецов, В. Кашпур, С. Власов, В. Головін, А. Дударенко, А. Зав'ялов, А. Колесник , В. Косих, Б. Плотников, Е. Солодова і ін.

Автори фільму - сценарист Едгар Дубровський і режисер Олександр Прошкін - не вигадали цієї історії. Хоча часом вона здається фантастичною. Картина поєднує в собі психологічну драму і захоплюючу пригоду.

Дія фільму має точну дату, заявлену в назві: липень 1953 го. Тоді вийшло на свободу безліч кримінальників, амністованих і випущених з таборів за наказом Берії.

Звільнені кримінальники, об'єднавшись в банду, нападають на тихе рибальське село. І врятувати тих, кого ще не вбили бандити, випадає «політичним поселенцям»: інженеру Старобогатову і його товаришеві по поселенюлушпинню.

Сценарій ленінградського сценариста Едгара Дубровського під назвою «Танець одноденок » ( одноденки - метелики) поступив в 2-е творче об'єднання кіностудії «Мосфільм» восени 1986 року. Це був своєрідний вестерн на тему сталінських таборів. Пізніше сценарій перейменують в «Ближню історію», а фільм буде називатися «Холодне літо п'ятдесят третього ...».

30 жовтня Головна сценарно-редакційна колегія об'єднання схвалила сценарій, а через кілька тижнів був знайдений режисер - Олександр Прошкін, відомий глядачам по багатосерійному телефільму «Михайло Ломоносов».

Консультантами картини стали два ветерана МВС, які свого часу займалися реабілітацією. Крім того, з багатьма людьми, які відбули термін в той час, Прошкін був особисто знайомий.

1 березня 1987 року фільм «Холодне літо п'ятдесят третього ...» був запущений у виробництво.

На роль інженера Миколи Павловича Старобогатова на прізвисько Копалич пробувалися багато відомих акторів, в тому числі Георгій Юматов і Вацлав Дворжецький. Однак в суперечці переміг актор з Білорусії Г. Гарбук, але потім виникла кандидатура Анатолія Папанова.

Папанову, на щастя, не довелося випробувати жахи сталінських таборів, але був і у нього досвід. За помилковим доносом він провів дев'ять днів під арештом. Його відпустили. Хоча тоді фактично клопотань про помилування і взяття на поруки не приймали.

Друзі актора відмовляли його від зйомок в «Холодному літі ...», вважали, що він і так надміру завантажений в театрі, в інстітуті . Однак Папанов їм відповів: «Мене ця тема хвилює - я в ній багато чого можу сказати!»

На роль Сергія Петровича Басаргіна на прізвисько Лушпиння був запрошений столичний актор Валерій Прийомихов. Лушпиння - колишній розвідник, всього лише на день потрапив в полон до німців і за це влучив у табір. Трагедія цілої епохи відбилася в образі політичного засланця. Прийомихов зіграв цю роль з пронизливим болем, на високій ноті людяності.

«У мені до сих пір дуже сильні спогади дитинства», - говорив Валерій Прийомихов. - Родом я з Амура, з Благовещенська (батьки живуть там донині), і мені, хлопчику повоєнної доби, довелося близько бачити політв'язнів: вони залишалися в наших краях на поселення. Батько - залізничник, тому ми чимало колесили по Далекому Сходу. У Вільному, по сусідству з нами, жила сім'я засланця москвича: він відсидів, як тоді говорили, "четвертак" - за збігом обставин, ні в чому не винуватий. Злочинці в романах Достоєвського усвідомлювали свою провину, їх мучило сумління , а цій людині нічого було усвідомлювати, крім несправедливості по відношенню до нього. Але він не демонстрував свої душевні рани, хоча в таборі кримінальникам жилося куди легше, ніж політв'язням ».

Валерій Прийомихов спочатку побоювався: спрацюється він в картині з Папановим? Народний артист, досвідчений майстер, він міг і не прийняти його як партнера. Але всі сумніви розвіялися в перший же знімальний день. Багатогранний художник і людина, Анатолій Дмитрович був гранично скромний і тактовний ...

Зйомки фільму проходили в Карелії, в 180 кілометрах від Петрозаводська, в досить глухому селі, розташованому на півострові. Ось що розповідає про ці зйомки режисер Олександр Прошкін: «Тиждень ми працювали нормально. Жителі нам у міру сил допомагали. І ніяких несподіванок не передбачалося, оскільки село ізольоване з трьох боків водою. Через тиждень настає перший знімальний день Анатолія Папанова. Він приїхав вчасно, починаємо знімати, і ... Нічого не можу зрозуміти: куди не направимо камеру, в видошукач лізуть сторонні човни. Багато моторок. І всі рухаються в нашому напрямку. А які можуть бути моторки в п'ятдесят третьому році? Стріляємо з ракетниці, кричимо проти вітру в рупор - марно: з усіх боків на нас несуться човни. Наближаються, причалюють, і ми бачимо: в кожному суденці по дві-три дитини з дідом чи бабою, в руках у кожної дитини чомусь книжка або зошит. І всі, виявляється, приїхали на зустріч з "Дідусем Вовком". Ми здалися і перервали зйомки. Правда, кіношна адміністрація у властивій їй суворій манері спробувала застосувати "пресинг по всьому полю", але втрутився Анатолій Дмитрович: "Що ви, що ви! Давайте краще зберемося якось разом!" Зібралися, розсадили дітей. Він кожному щось написав, для кожного знайшов свої слова. Я спостерігав цю сцену, забувши про дорогу ціну зірваного знімального дня. Бачив по обличчях цих діточок, що вони на все життя запам'ятають зустріч з людиною нескінченно доброго серця ... »

Остання роль Папанова несла елемент особистого, пережитого. Його героя з «Холодного літа п'ятдесят третього ...» звуть Копаличем. Багато копав в таборі. До війни він працював головним інженером великого заводу, знав наркома Серго Орджонікідзе. Ця обставина і привела його до арешту. Дружині і сину сказали, що він «ворог народу». Його позбавили права листування , він пропав для всіх. А в липні 1953 року го Копалич виявився вже на поселенні, п'ять років він повинен був жити під наглядом дільничного міліціонера.Папанов показує, як в обмовленому Копаличе не згасла надія ще попрацювати на волі, не загублена людина. Дізнавшись про арешт Берії, він схвильовано шепоче: «Я знав! Я знав, що це жахлива помилка! .. »

І ось вже немає на екрані приниженого Копалича. До нього повертається добре ім'я - Микола Старобогатов. Людина розпрямляється! Але його ще чекають нові випробування.

... Через кілька років після реабілітації в московське житло колишнього інженера Старобогатова приходить лише один Басаргін, щоб повідомити сім'ї загиблого товариша правду - той ніколи не був «ворогом народу».

У картині «Холодне літо ...» кримінальні злочинці показані в кривавому світлі, жорстокими, нещадними. Сутичка з політичними виглядає у фільмі просто натурально.

4 серпня 1987 року Папанов покинув знімальний майданчик - поїхав в Москву, щоб зустрітися зі своїми студентами. Звідти він повинен був відправитися в Ригу, щоб брати участь в гастролях театру сатири. Згадує Прошкін: «раніше закінчивши зйомки, 4 серпня, я просив Папанова залишитися в селі і добре відпочити. Театр перебрався з Вільнюса до Риги - утворилося два вільні дні. Анатолій Дмитрович наполягав на перельоті до Москви: "Ні-ні-ні! Я зобов'язаний туди вирватися. Через місяць починаються заняття мого курсу в ГІТІСі. Треба пробивати гуртожиток, посваритися з деким і всяке таке. Щоб хлопцям нормально жилося!" Я підозрюю, що він і без того був заступником по чужим бідам. Сперечатися не став. Про що нескінченно шкодую ... »

Тим часом з від'їздом Папанова зйомки не зупинилися. 5 серпня вечірнім рейсом Валерій Прийомихов полетів в Москву. В той же день в Москві відбувся перегляд відзнятого матеріалу Худрадою об'єднання. Увечері цього ж дня в своїй квартирі раптово помер Анатолій Папанов.

Творці фільму увічнили свою подяку чудовому художнику за його останній внесок у вітчизняне кіно: «Холодне літо ...» завершується кадром, узятим з середини картини. На екрані - Анатолій Дмитрович Папанов: актор, в гримі і костюмі Копалича - Старобогатова, говорить про те, як «хочеться ще пожити». І закадровий голос на стоп-кадрі неголосно вимовляє: «Анатолій Дмитрович Папанов ... Останній кадр ... Остання роль».

«Холодне літо п'ятдесят третього ...» було прийнято на худраді студії практично без зауважень.

Фільм вийшов на широкий екран в квітні 1988 року. За перші два місяці прокату картину подивилися 32 мільйони 200 тисяч глядачів її купили для показу 24 країни.

Політичний вестерн Прошкіна отримав триразове визнання - Державну премію СРСР, перше місце на думку читачів журналу «Радянський екран» і премію кінематографістів «Ніка».

На фестивалі в Хіхоні (Іспанія) фільм переміг в номінації «Кращий сценарій». У липні 1988 року «Холодне літо ...» було придбано в фонд бібліотеки конгресу.

Критики називали фільм «вестерном».

«А деякі знаходять аналогії з" Покаянням ", - підхоплював Валерій Прийомихов. - Для мене істотніше інше: про дуже важливі речі ми намагалися розповісти просто і природно, щоб глядачі глибше сприйняли ідею фільму. Отримую багато листів; багато з них неможливо читати без хвилювання. Люди розповідають про свої долі, не менш драматичні, ніж у наших персонажів. В одному листі колишній сержант, який опинився після війни (і недовгого полону) в ув’язнені , заявляє, що ще в малій мірі ми показали знущання, яким піддавалися люди в ті роки.

Що тут скажеш? Значить, ми наблизилися до правди. І це прекрасне відчуття - відчувати себе без пафосу громадянином, тому що наш фільм став внеском у спільну справу ».

Питання для самоконтролю

1. Що розмиває західноєвропейський кінематограф у період пост-модернізму?

2. Чому кіно Європи успадковує досягнення американського кіно кінця XX століття?

3. Які технічні новинки зробили глядача незалежним?

4. Назвіть новинки у технології кіно.

5. Які художні прийоми були характерними для творчості Тарковського?

6. У чому різниця ідейного задуму Лемма від ідеї фільму Тарковського "Соляріс"?

7. Чому фільм «Дзеркало» найбільш експериментальний із фільмів Тарковського?

8. Охарактеризуйте внесок Андрія Тарковського у світове кіно.

9. У чому полягає ідея фільму «Одного разу в Америці»?

10. Назвіть жанр фільму "Покаяння".

11. Які історичні події були показані у фільмі "холодне літо 1953"?

Тестові завдання

Хто став конкурентом кіно у 1970-1990 рр.:

a. Інтернет

b. Телебачення

с. Відео

d. Театр.

Який фільм андрія тарковського був нагороджений у каннах

a. "андрій рубльов "

b. "Іванове дитинство"

с. "сталкер"

d. "Соляріс".

Який фільм був знятий за фантастикою Станіслава лема

a. "Дзеркало"

b. "жертвопринесення"

с. «Сталкер»

d. "Соляріс".

Фільм "сталкер" був знятий за твором:

a. Братів Стругацьких

b. Івана Єфремова

с. Азіка Азімова

d. Станіслава Лема.

Коли Андрій Тарковський покинув СССр :

a. 1978

b. 1980

с. 1983

d. 1985.

Останнім фільмом Андрія Тарковського був:

a. «жертвопринесення»

b. "Дзеркало"

с. соляріс

d. "Андрій рубльов".

На думку тарковського кіно це:

a. Відтворений час

b. Вислизаючий час

с. Неповторний момент

d. Нереальний світ.

Фільм тарковського "дзеркало" за своїм характером є:

a. Символічним

b. Автобіографічний

с. Реалістичним

d. Фантастичним.

У 1953 р. з'явився роман Гаррі Гольдберга, який став основою фільму.

a. "віднесені вітром"

b. "одного разу в Америці"

с. "хрещений батько "

d. "кримінальний квартет".

Коли почалися зйомки фільму "одного разу в Америці":

a. 1970

b. 1978

с . .1980

d. 1982.

Рекомендована література

Основна:

Александер-Гаррет Лейла. Андрей Тарковский: собиратель снов. москва: Аст Астрель ,2009. 512 с.

Багацький В. В. Культурологія (історія і теорія світової культури ХХ століття) : навчальн. Посіб. кіїв: Кондор, 2007. 304 с.

Брюховецька Л.І.Кіномистецтво: навч. посіб. кіїв: Логос, 2011. 391 с.

Кудрявцев С. 500 фильмов. москва: СП ИКПА, 1990. 381 с.

Мировая художественная культура. XX век. Кино, театр, музика. Санкт-Петербург: Питер, 2008. 432 с.

Мусский и. а.100 ВЕЛИКИХ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ КИНОФИЛЬМОВМосква: Вече, 2005 .476 с.

Мусский И. А. 100 ВЕЛИКИХ РЕЖИССЁРО .В

москва: Вече, 2008 . 480 с.

Раззаков Ф. Наше любимое кино. Москва: Алгоритм, 2004. 558 с.

Разаков В.Х.Художественная культура хх века : типологический контур. волгоград : волгоградского государственного университета ,1999. 432с.

Рокотов В. Голливуд. От «Унесённых ветром» до «Титаника». Москва: ЭКСМО-Пресс, 2001. 415 с.

Юренев Р. Н. Краткая история киноискусства. Москва: Издательский центр Академия, 1997. 228 с.

Додаткова:

Божович В.И. Покаяние. москва: ВТПО Киноцентр, 1988.

Дуган Э. Неприступный Роберт Де Ниро. москва: ТЕРРА, 1997. 340 с.

Звёзды Голливуда (80–90-е годы) / Отв. ред. Е. Н. Карцева. москва: Искусство, 1995. 400 с.

Мир и фильмы Андрея Тарковского. Сб. / Сост. А.М. Сандлер. Москва: Искусство, 1991. 398 с.

О Тарковском. Сб. / Сост. М.А. Тарковская. Москва: Прогресс, 1989. 402 с.

Режиссерская энциклопедия. Кино США . / Ответственный редакторЕ.Н. Карцева. Москва: Научно- исследовательский інститут киноискусства, 2002 . 538 с.

Славич Ю.М STARS: из частной жизни кинозвёзд. Москва: Панорама, 1996. 492 с.

Тарковский Андрей. Ностальгия./ Сост. Паола Волкова. Москва: Зебра Е, 2008. 496 с.

Туровская М.И. Семь с половиной, или Фильмы Андрея Тарковского. Москва: Искусство, 1991. 255 с.

Енциклопедія постмодернізму. / Уклад. Ч. Е. Вінквіста та В. Е. Тейлора ; Пер. з англ. В. Шовкуна ; Наук. ред. пер. О. Шевченко. Кіїв : Основи, 2003. 504 с.

Опорні поняття "національний кінематограф", "касове кіно", "кінорозповідь", "цифрові технології", "стереофонічний звук", "саундтрек", "відтворений час", "образне кіно", "науково-філософська фантастика", "онтологічний аспект", "політичний вестерн".:

Тема 9. Нові тенденції в українському кіно у добу національно-культурного відродження (1985 – 1991 рр.)

План

* Національно-культурне відродження в Україні часів перебудови тайого вплив на культуру.
* «Канкан в Англійському парку», 1985 р.
* «Данило князь Галицький», 1987 р.
* «Філері», 1987 р.

1.Національно-культурне відродження в Україні часів перебудови тайого вплив на культуру.

Позначений критичним аналізом ситуації і декларуванням тер­міновосте фундаментальних змін для радянського суспільства, квіт­невий Пленум ЦК КПРС 1985 року починає період так званої пере­будови. Сам по собі цей процес не мимовільний, а керований партією, яка зміцнює свої позиції на всіх рівнях політичного, соціального та культурного життя. Підтриманий XXVII з'їздом КПРС у лютому - березні 1986 року, новий генеральний секретар Міхаіл Горбачов роз­починає фронтальний наступ на застій. Гласність і демократія на­ражаються, однак, на пасивний бюрократичний та політичний опір із боку геронтократів, зокрема - першого секретаря ЦК КПУ Воло­димира Щербицького. Загалом інтелігенція підтримує перебудову, а письменники й дисиденти гаряче сперечаються з партійними бон­зами. Тоді ж таки, 1989 року, після перших маніфестацій за втілення гласности в життя, деяких спроб створення народних фронтів та появи неофіційних газет, виникає Народний рух України за пере­будову, подібний до національних фронтів, існуючих у балтійських країнах. Та позаяк стає очевидніше, що так звана перебудова є лише поліпшеною версією застою, Рух виступає за дедалі більшу справед­ливість у національному питанні, а відтак за встановлення остаточ­ної незалежности України, що її вперше проголошують офіційним актом 16 липня 1990 року - Декларацією про державний суверенітет.

З'їзди творчих спілок відбуваються один за одним характеризуються бурхливими дискусіями. Після довгих місяців г°строї критики проти союзного Держкіна радикали скидають істеблішмент Спілки кінематографістів СРСР під час її V з'їзду, у травні 1986 року. Кінематографісти, які першими впроваджують у життя політику відкритости й гласности, обрушуються на стару гвардію творчої спілки, дорікаючи їй тим, що вона не підтримувала новаторів і високомистецьке кіно, потурала забороні талановитих фільмів, а також прокатові комерційних стрічок на шкоду автор­ським картинам, і тим, що було передано під опіку союзного Держкіна республіканські кіностудії.

З обранням першим секретарем правління СК СРСР Елєма Клі- мова з’їзд вимагає від союзного Держкіна загальної реорганізації системи кіновиробництва, доступу молодих талантів до кіностудій, модернізації технічного оснащення, свободи слова для кінокритики та створення Конфліктної комісії, яка провадила б розгляд фільмів, що потрапили під заборону цензури, мали обмежений прокат або ж не були дозволені для експорту. За чотири роки свого існування комісія легалізувала й реабілітувала 250 картин, що вони так чи так постраждали від різного роду заборон. Зі свого боку, Спілка кіне­матографістів України покірно схвалює рішення XXVII з’їзду КПРС і здійснює обережні зміни, вводячи до свого правління видатних кінодіячів та обираючи першим секретарем правління кінорежи­сера Михайла Бєлікова. Відтоді з’являються на світ Божий твори, що їх тримали на «полиці».

Під загрозою самофінансування українські кіностудії скоро шука­тимуть технічної допомоги та віддаватимуть приміщення в оренду американським, французьким, німецьким чи англійським фірмам. Поволі з’являються міжнародні спільні проекти. Михайло Бєліков, Кіра Муратова, Юрій Іллєнко перші користуються іноземною до­помогою чи фінансуванням і забезпеченням прокату за кордоном. Але, виїжджаючи зі сталінсько-брєжнєвської колії, українська кіно- індустрія непоправно загрузає в економічному маразмі держави, яка штучно втримується перед остаточним розпадом.

Перша ластівка ґорбачовської весни, фільм Олександра Мура­това «Осінні ранки», нагадує його ранні кінострічки «Наш чесний хліб» і «Явдоха Павлівна», в котрих, сам чи з Кірою Муратовою, він викривав самовихваляння, корупцію, кар’єризм, шахрайство на дер­жавному рівні. Вірний і надалі ідеалам хрущовської «відлиги», Муратов - із тих режисерів, які відгукуються на актуальні події, та проводять паралель між так званою колективною відповідальністю і безвідповідальністю. Бо перш ніж братися до будь-якої економіч­ної перебудови, слід вести мову про психологічну перебудову й соці­альну справедливість.

З нагоди сорокової річниці закінчення Другої світової війни ударно випускаються фільми воєнної тематики, для котрих є харак­терними іконні герої. Близько півтори тисячі таких кінокартин, зня­тих на студіях СРСР від 1941 до 1985 року, зробили з кіна справжню індустрію, паралельну військово-промисловому комплексу. В Україні тільки в 1985-му екрани було захаращено приблизно десятком таких фільмів і телефільмів. Це «Контрудар» Володимира Шевченка, що прославляв генерала Ватутіна. «Два кроки до «Раю» Теймураза Золоєва, про рейд десантно-диверсійної групи в пошуках німецького урано­вого складу в Татрах; «Подвиг Одеси» Володимира Стрелкова, енний варіант розповіді про оборону міста, з його вбогими, блідими декора­ціями - безконечні траншеї, кустарно виготовлені танки, поруйно­вана каналізація - та шаблонними персонажами - хлопчаками, які приписують собі віку, щоб піти на війну.

Минає рік після початку перебудови: фільми, заплановані на 1986-й, вийдуть, у найліпшому випадку, років через два-три, а кар­тини, зняті чи випущені того ж року, є лише тактичним досліджен­ням царин, у котрих іще важко покласти край мітам і звичкам, протистояти метафізичним протиріччям чи починати новаторські пошуки.

26 квітня 1986 року, внаслідок недотримання технології, серія вибухів знищує реактор і корпус четвертого енергоблока Чорнобиль­ської атомної електростанції. Аж 14 травня, коли після закінчення святкування дня Перемоги Горбачов заявляє, що ситуація пере­буває під контролем, власті дозволяють кінематографістам і теле­баченню увійти в заборонену зону. Кіногрупи режисерів Володи­мира Шевченка і Роллана Сергієнка одними з перших прибувають на територію.

Документаліст, який марить сюжетами про небезпечні й екстре­мальні ситуації, Шевченко, керуючись голосом сумління, прагне показати справжню природу людини й те, що прийнято називати правдою. Привернувши до себе увагу документальним фільмом «З партією, з народом» про поїздку Горбачова в Україну 1985 року та своєю недавньою ігровою кінострічкою «Контрудар», Володимир Шевченко політично найбільше годився для того, щоб кинутись у це пекло як простий кінематографіст-резервіст із-поміж рядових чи мобілізованих ліквідаторів. До вересня він фільмує разом зі своїми відданими операторами Віктором Кріпченком і Володи­миром Таранченком, повертаючись до Києва тільки по ночах для монтажу, який утруднено браком кадрів із перших днів аварії. Серед бетону йому іноді доводиться підставляти своє плече для камери оператора, ба навіть самому тримати її перед атомним мас­тодонтом. Він фільмує балет вертольотів, знищений реактор - вер­тикальною зйомкою згори, - недіючі роботи на вкритому графітом даху, де потріскують, як автомати, лічильники Ґейґера, спорудження саркофага - найбільшої могили після пірамід, у котрій упокоїлося тіло Валерія Ходемчука, який чергував тієї ночі, коли сталася ката­строфа. Режисер фіксує якомога більше облич: «живих роботів» (насильно відправлених на неминучу смерть новобранців), донорів крови та спинного мозку; знімає землю, яку копають, будинки, кри­ниці, ліси, червоний прапор, який майорить над четвертим енерго­блоком у п'яному чаду радянського поганського культу. Тоді як російські актори відмовляються їхати на Кіностудію ім. О. Довженка, Шевченко визнає: він живе у якомусь унікальному середовищі, прагнучи відчути безсмертя і шкодуючи, що не зміг зафіксувати світіння, яке бачили перші свідки. Червоний і чорний кольори вже нестерпні. Кожен кадр має своє значення - як і завуальовані інфра­червоні кадри графіту. Фільм починається в чорно-білих тонах, показуючи горе, евакуацію. Говорять лише дозиметри. Відтак при­ходить колір. Правда.

Позаяк ніхто не насмілювався цього зробити раніше, Шевченко хоче достеменно довести, що радіація непохитно розбиває психоло­гічні та бюрократичні бар'єри, змушує сказати несказане. Він ство­рює полемічний і гласний фільм, бере участь у партійних зібран­нях, де викриваються безвідповідальність, приховування розмірів катастрофи, недбальство, паніка. Голосом актора Миколи Оляліна в коментарі Ігора Малишевського озвучено докори фальсифіка­торам і дезертирам за те, що вони слухаються тільки інстинкту самозбереження. Перед селищною радою Прип'яті натовп людей викликає комуністів, які втекли найпершими. Шевченку вдається з великими труднощами зафільмувати виключення одного з них із партії - тим часом приймають нового члена, який відзначився на місці трагедії. Антиномія не є новою в радянському кіні, але цього разу вона вражає і є досить близькою до ідеологічного монтажу Олександра Довженка.

2 жовтня кінорежисер їде до Москви по схвалення стрічки. В Україні її хоча й визнали, проте вважають занадто критичною і намагаються всіляко перешкодити її демонструванню.

За чотири роки буде знято понад 400 сюжетів, мобілізовано близько 200 спеціально підготовлених фахівців та журналістів. Усі визнають, що інформацію було цензуровано й фальсифіковано. боротьби з реактором Шевченко бореться з українським Держ- кіном, яке все блокує. Насправді, забуваючи про гласність, тремтять усі. Упродовж чотирьох із половиною місяців режисер воює з цен­зурою, яка його примушує переглянути копію, перезняти деякі шоку­ючі кадри, обов’язково показати нові квартири для евакуйованих осіб, зібрання Міжнародного агентства з атомної енергії, наголосити на мораторії, застосованому СРСР, вирізати епізод виключення з партії. Підпорядкована диктатові лобі ядерної промисловости - Головатомові - українська влада є безпорадною, коли їй доводиться приймати якесь рішення. Нехтуючи соціальним, етичним і філосо­фічним характером картини, Головатом вимагає зробити 152 купюри зображення і звуку, коли все вже викладено, проаналізовано, об­говорено в офіційній пресі, коли прозвучала критика на адресу відповідальних осіб і коли московський документальний фільм «Пересторога» безперешкодно транслюють по телебаченню.

Відмовляючись від будь-якої поступки, режисер знаходить нарешті підтримку з боку союзного Держкіна, реформованого завдяки новому керівництву. Купюри мінімальні, хоч і невиправдані, зокрема - сцена виключення з партії та епізод, знятий у третьому енерґоблоці: 1500 корисних метрів плівки отримують дозвіл вийти на екран.

14 лютого 1987 року, в Києві, у Домі кіна відбувається прем'єра фільму «Чорнобиль. Хроніка важких тижнів», тоді як таємні вимоги, висунуті Головатомом, іще висять, мов дамоклів меч, над монтажним листом. Кінострічка виходить із понад чотирьохмісячним запізнен­ням і тиражовано її лише в чотирьох копіях на всю Україну. Одер­жавши сильну дозу радіації і знаючи, що його стан безнадійний, Володимир Шевченко на своєму шпитальному ліжку ще думає зняти короткометражку про померлого пожежника Правика й художню картину про наркоманів - «Біла смерть». Але вже запізно. За профе­сією агроном, оператор на Новосибірському телебаченні, відтак режи­сер львівського корпункту «Укркінохроніки», а з 1972 року - спів­робітник «Укркінохроніки» в Києві, Шевченко помирає 29 березня 1987 року. Його смертний бій проти реактора, його самовідданість і тривожний крик до людства вражають журі численних фестива­лів. Фільм «Чорнобиль. Хроніка важких тижнів» премійовано на XX Всесоюзному кінофестивалі у Тбілісі, на XV Міжнародному мос­ковському кінофестивалі, в Обергаузені, у Кракові. 2 квітня Елем Клімов, перший секретар Спілки кінематографістів СРСР, підписує пропозицію про спорудження в Києві статуї в пам’ять кінорежи­сера, а спеціальна комісія затверджує постанову закопати камеру, яку неможливо дезактивувати. Водночас в Італії, на Міжнародному кінофестивалі в Пантеллерії, запроваджено Приз пам’яті Шевченка за найкращий твір на тему захисту довкілля і збереження миру.

Голосно розпочата, запропонована Спілкою кінематографістів реформа має на меті ослабити союзне Держкіно, обмеживши його діяльність роллю координатора між різними секторами кінопрофесії. Українське Держкіно повідомляє про зменшення половини свого штату, тоді як важелі управління адміністративного апарату іще залишаються в руках корумпованих чиновників. Тимчасом, як великим кіностудіям республіки радять потурбуватися про мате­ріально-технічне забезпечення, виробничо-творчі об’єднання, реор­ганізовані в незалежні студії, переходять на самофінансування й ринкову економіку. Свобода творчости - необмежена від сценарію до менеджменту фільму. Але нововведення сприймають далеко не всі режисери. Дехто навіть побоюється (небезпідставно) можли­вого припинення державних субсидій, малого продажу за кордон, а невдовзі й банкрутства та закриття кіностудій. Маючи від кількох років пасивне дебітове сальдо, кіностудії є постійними боржниками Держбанку, тоді як Держкіно залишається тільки посередником між міністерством фінансів і кіностудіями. З іншого боку, нова модель нібито сприяла б утворенню «групівщини» й загальмувала б виробництво, контрольоване на Кіностудії ім. О. Довженка Юрієм Іллєнком, Романом Балаяном, Миколою Ільїнським та Володи­миром Савельєвим, які обійняли на п’ять років командні посади У творчих об’єднаннях усупереч цілому поколінню, що животіло під час застою .

Вічні асистенти з 1968 року, Валерій Співак, Дмитро Шинка­ренко, Віктор Семанів та Віталій Василевський покладають усі свої надії на творче об’єднання «Дебют», організоване спеціально для того, щоб висунути близько тридцяти молодих кінорежисерів. Під керівництвом Олександра Ітигілова й за сприяння Балаяна, Бєлі- кова, Войтецького, Криштофовича та кінокритика Сергія Тримбача ця експериментальна студія, якій із першого року асигнують бюд­жет в обсязі 300 тисяч карбованців, випускає короткометражні фільми «Чорна яма» Анатолія Матешка та «Голий» Галини Шига- євої - довершені, нестандартні твори. Але більшість сценаріїв на студію все ще надходить із Росії, де той самий експеримент було випробувано, а згодом покинуто.

Українську кінематографію турбує не так навіть підготовка нових фахівців та залучення молоді, як брак сценаріїв і сценаристів. Зациклені на неправильному виробництві фільмів для заздалегідь обдуреної публіки, опортуністичні писаки й мамині синочки дове­дуть національну продукцію до краху. В результаті - практично неіснуючий прокат і помітне зниження відвідуваности кінотеатрів, заповнення яких сягає близько 38 відсотків. Підтриманих союзним та українським Держкіном найкращих сценаристів систематично підбирають російські кіностудії. Таким чином, після скасування не­ефективного й недієвого сценарного відділу на кіностудіях України 1987 року залишається тільки сім чи вісім сценаристів, які працю­ють за договором. На відміну від грузинських, киргизьких, узбе­цьких чи естонських колег, які вміли будь-коли підтримувати тісні зв’язки між кіном і красним письменством, українські сценаристи не змогли зберегти їх через заборони стосовно дисидентської літера­тури й мусили послуговуватися старим сценарним фондом. Звідси й значна кількість фільмів другої і третьої категорій, і помітний наплив чужих українській культурі російських сценаристів та режисерів, які користуються проломом в ім’я «священного інтернаціоналізму».

В більшості випадків сценарії відкидають редактори союзного Держкіна, замінюючи їх сценаріями, скажімо, Даля Орлова чи Боріса Павльонка (ті писаки ховаються під різними псевдонімами, діста­ючи щедрі винагороди - від шести до восьми тисяч карбованців за контракт) або сценаріями, від яких відмовились інші кіностудії Союзу. На самій Одеській кіностудії близько сорока фільмів було по­ставлено протягом останніх десяти років неукраїнськими кінорежи­серами. Ситуація така, що Комісія з присудження Премії ім. О. ДоВженка за найкращий сценарій вирішує не присуджувати її в 1987 році через брак гідних сюжетів. Хоч астрономічна кількість посеред\* ників між сценаристом і глядачем зменшилась, редактори (їх зага­лом 151), звільнення яких залишається головною вимогою Спілки кінематографістів, уперто сидять на своїх посадах, маючи справДі деспотичну владу над кожним кадром, кожним епізодом і ретельно перевіряючи фонограму та зображення робочої копії. Українське Держкіно, зі свого боку, мало того, що покинуло художні ради й більше не приймає фільмів на двох плівках, обмежується наданням дозволу на вихід і прокат кінострічок.

На тлі розгортання кіноперебудови, пронизаному напливом за­хідних фільмів, акторська професія є, мабуть, найбільш обділеною. В Україні існує певна межа між театральним актором і кіноактором, чого немає в республіках Закавказзя, Литві чи Росії, де кіноактори приходять здебільшого з театру. Кіностудії столиці запрошують на роботу дедалі менше членів Студії кіноактора, вистави якої відбува­ються вже тільки російською мовою. Кінорежисери й актори звину­вачують одні одних. По-перше, в недостатньому художньому рівні, а отже, й комерційному ризику. По-друге, в перевазі відданій акто­рам із Москви, Лєнінґрада чи балтійських республік. Наталя Наум і Микола Олялін не працюють, як вони того бажали б. Ада Рогов­цева не має тих ролей, які вона може мати в Росії. Костянтин Сте­панков і Борислав Брондуков грають уже тільки другорядні ролі. Бог­дана Ступку практично відсторонили. Від Антоніни Лефтій та Володимира Талашка контракти вислизають без жодного пояснення. Сильних особистостей запрошують лише епізодично, серед них - Володимир Костюк, Валерій Наконечний, Аліція Омельчук, Тетяна Слободська, Людмила Кузьміна, Олексій Колесник. Деякі актори, такі як Геннадій Болотов, Анатолій Переверзев, Людмила Логійко, Алла Усенко, Володимир Шнипар, Анатолій Юрченко, виживають лише завдяки дубляжу. Актори, які грають героїв-коханців, - Ана­толій Лук’яненко, Костянтин Шафоренко чи Олексій Горбунов, - діють у кінопросторі, в якому немає національної суті.

Занепадаюче кіновиробництво не може взяти на повну ставку при­близно 150акторів Студії кіноактора, справжньої живої лабораторії, Що нею керує Микола Олялін. У тих 94 кіно- й телефільмах, які було знято довженківцями протягом останньої п’ятирічки, ТІЛЬКИ 282 з 809 ролей віддано українським акторам.

На тлі документальних фільмів про Чорнобиль, які перевер­шують своєю актуальністю ігрові фільми соціальної тематики, головною подією кінематографічного сезону є повернення на екрани картин, занесених до чорного списку: «Криниці для спраглих» Юрія Іллєнка, «Довгих проводів» та «Серед сірого каміння» Кіри Мура- тової, крім того - «Заячого заповідника» Миколи Рашеєва, музич­ного сатиричного кінофейлетону, безглуздо відхиленого 1973 року загйого так зване лихослів’я і сарказм. Вийшовши як фільм третьої категорії, «Довгі проводи» Муратової повинні були представляти в 1972 році Україну на Всесоюзному кінофестивалі у Тбілісі. Через п'ятнадцять років ця стрічка отримує найвищу нагороду від журі, яке вперше складається з професіоналів, на тому ж самому фести­валі, в тому ж таки місті. Коли є правдою, що цю картину було свого часу показано ретельно підібраній публіці тільки для того, щоб її дискредитувати й викликати комерційне фіаско, то незайве таки нагадати, що вона зібрала приблизно чотири мільйони 442 тисячі глядачів, тобто удвічі більше, ніж пересічний фільм.

Одеська кіностудія, яка повсякчас відрізнялася від Київської, відповідає на децентралізацію організацією неофіційного кінематографічного форуму, «Одеської альтернативи» - контрфестивалю, з наміром за­початкувати масове розважальне кіно у відповідь на проникнення західних фільмів. Представляючи місцеве кіновиробництво стріч­кою «Десять негренят» за Аґатою Крісті, Станіслав Ґоворухін є великим надхненником цього форуму, який збирається стати пов­ноправним кінофестивалем і довести, що популярне кіно не обов’язково римується з вульгарністю.

Тоді як Москва нарешті надає ширше поле дій кінематографіям республік, у Києві Держкіно переходить під контроль міністер­ства культури. Спілка кінематографістів України притримується орієнтації на національно виражене кіновиробництво, тож дирекцію Кіностудії ім. О. Довженка доручають професіоналу, а не чиновни­кові. Кінорежисер та один із спілчанських секретарів, звиклий до будь-якої форми компромісу, Микола Мащенко є саме тією люди­ною, що здатна українізувати кінематограф. Відтепер сценарії при­йматимуть лише українською мовою; будь-який фільм у республіці повинен виходити саме нею, будь-який іноземний фільм - бути дубльований або субтитрований українською. Мащенко знає, що він не здатен об’єктивно захищати інтереси національного кіна. Дехто відчуває в цій зміні напрямку повий адміністративний захід, інші - мовну чистку чи новий централізаційний диктат, мало хто - куль­турний поступ, очікуваний громадською думкою.

Позаяк гласність дає змогу відкрито говорити про всі лиха сус­пільства, кіно полюбляє факти, яких досі офіційно нібито не існу­вало. Серед численних фільмів, присвячених бомжам, ліричною інтонацією вирізняється комедія Олега Фіалка «Бич божий». Після «Повернення Баттерфляй» Фіалко чекав п’ять років - до того, як дати волю своїй уяві, оголосивши війну табу й мітам системи аж до останнього епізоду цієї нової кінокартини. Віктор Проскурін грає роль бомжа («біча» на радянському арґо; запозичення з англійської мови), вокзального бродяги. Він - не тільки зацькований звір, а й хижак, який винюхує першу-ліпшу нагоду поживитися. Одного Разу він бачить, як із дипломата випадає напханий банкнотами конверт. Чоловік із дипломатом (Александр Мартинов) роз'їжджає між Києвом та Москвою в супроводі однієї з тих нових дівчат, які пРодаються чимдорожче. Бомж, який обкрадає пасажирів, та моло­дий цинічний і аморальний чиновник виявляються колишніми однокласниками. Свого часу один брехав, а другий слухав. Тепер бомж, трактуючи себе як бич божий (тут гра слів: англійське «біч» і слов’янське «бич»), вважає, ніби викрадення конверта є добрим і боговгодним учинком. Адже йдеться вочевидь про хабар для мос­ковської цяці. Посланець вищого правосуддя, бомж Леонід забирає те, що було вкрадено й призначено, мабуть, для сумнівної справи. Вдаючись до іронії, різкого гумору, які часто межують із пародією, Фіалко карикатурно зображує псевдоопитування, влаштоване телевізійниками стосовно вокзальних туалетів, урочисту зустріч з перебудовницькими транспарантами чиновника, вираз обличчя й широкі жести якого нагадують Брежнєва й Черненка, коли ті по­трапляли в натовп людей. Картина - цікавий урок на тему залізнич­ного світу й бомжів, з ігровою імпровізацією, викликаною прос­тими драматургічними знахідками.

Це часи, коли Юрій Іллєнко, Іван Драч та Микола Мащенко роз'їжджають північноамериканським континентом, відвідують фес­тивалі в Сан-Франциско й Торонто, шукаючи ринків збуту і спон­сорів; коли виникають нові незалежні студії, такі як «Драматург» та «Кінематографіст»; коли все ще бачиться достатнім проводити пишні, як і доти, фестивалі: наприклад, «Золотий Дюк», перший Одеський кінофестиваль, на якому впадає в око відсутність україн­ської кінопродукції. Крім конкурсних кінокартин, у 38 кінозалах міста демонстровано 70 фільмів, включно із великою ретроспекти­вою стрічок Альфреда Гічкока, яка збирає близько 700 тисяч гляда­чів. У Києві, акцентуючи на сюжетах із соціальною та національною проблематикою, щирі, обвинувальні, незрідка базовані на літера­турних творах, картини показує кінофестиваль «Молодість»: це, зокрема, екологічний короткометражний фільм «Стомлені міста» Олександра Роднянського; «Легка робота» Сергія Попова, у якій можна відчути стилістику «Зміни долі» Кіри Муратовой «Загибель богів» Андрія Дончика за однойменною незавершеною повістю Олександра Довженка; «Богоявления» Олександра Ігнатуші за пое­мою Ірини Жиленко; «Циклон» Володимира Волошина за Василем Симоненком, декотрі поезії якого ще донедавна зазнавали заборон. Більшість із цих кінострічок фінансовано об'єднанням «Дебют», річ­ний бюджет якого становить 600 тисяч карбованців.

Поява на політичному обрії Народного руху України за пере­будову, який, до речі, вважає, що держава повинна взяти на себе зобов'язання стосовно вживання української мови, дає кінематографістам добру нагоду стати на бік реформ і демократії.Від 1989 року кінематографісти, починаючи з першого секретаря Спілки Михайла Бєлікова, поступово переймаються симпатією до Руху, навіть якщо більшість із них зберігає свої партквитки (цей парадокс в очах ідеологів не суперечить партійній дисципліні). Подвійній грі покладе край Юрій Іллєнко - він залишить компар­тію 5 квітня 1990 року. Восени за його прикладом вчинить актриса Ада Роговцева. У принциповій заяві, підписаній 22 впливовими інтелектуалами, кінорежисер пояснює свій рішучий крок, звинува­чуючи комунізм у створенні нелюдяного суспільства з політичним терором, геноцидом, русифікацією та руїною. Іллєнко підтверджує це зречення в дуже особистий спосіб - фільмуючи покаянну кар­тину, яка стане знаменною подією в історії кіна, вийшовши в мо­мент розриву мистця з КПРС.

Найбільше держава надає допомоги документальним фільмам, які зазнають щораз менше ідеологічного контролю. Творчий колек­тив об’єднання «Четвер» (Олександр Роднянський, Андрій Загдан- ський, Володимир Шмотолоха, Анатолій Борсюк), що на «Київнаук- фільмі», спеціалізується на темах екології та історичної пам'яти. Олександр Коваль на «Укркінохроніці» починає серію із 20 стрічок про історію України. Однак кінопрокатом і телебаченням надалі ігноровано документальні фільми,

наближенням загального кінозанепаду анонімні вкладники викуповують кіно­зали, які згодом перепрофільовуватимуться. Кінотеатр «Жовтень» у Луганську продано за 1 396 тисяч карбованців. Хоча щороку змен­шується відвідуваність (менше ніж 6,4 мільйона за 1989 рік), того ж року відкривається вісім нових кінозалів. Тим часом контрольовані комсомолом відеозали кишать в усіх куточках республіки.

Попри повзучу американізацію екрана, кіновиробництво Союзу в 1990 році сягаєсвого апогею - з приблизно 400 повнометражними фільмами - завдяки виникненню незалежних кіностудій і вкладенню, часто незаконних, приватних інвестицій. В Україні план кінопроду- кування виконано, якщо не перевиконано. Творці картин на хвилі гласности показують крах економічної системи, ідеологічні хитання И неминучість великих зрушень у суспільстві.

Нашпиговані насильством, сексом і корупцією, майже всі фільми Одеськоїкіностудіїмають спокусливі чи двозначні назви: «Ай лав ю, Петровичу» В’ячеслава Колегаєва, «День кохання» Олександра Полин- нікова, «Заложниця» Сергія Ашкеназі, «Каталажка» Георгія Ке­воркова, «Містифікатор» Яна Михайлова, «Шерєметьево-2» Юрія Кузьменка, «Ґамбрінус» Дмітрія Мєсхієва.

1990 року в атмосфері ейфорії та нерішучости відбувається VI з'їзд Спілки кінематографістів України, учасники якого вимагають за­кону про культурні преференції,віддання кіноіндустрії під опіку Києва, а не Москви, відокремлення СКУ від союзної Спілки і ство­рення напівгромадської організації («Українафільм» чи «Україна- кінофонд»), що керувала б кінематографічними справами в рес­публіці, була представлена за кордоном і мала паритетні угоди з «Совэкспортфильмом». Крім того, під впливом сепаратистських політичних форумів спілка вимагає включення Ялтинської кіно­студії до складу системи національного кіновиробництва, створення нового Інституту кінематографії, національної кінотеки, яка при­єдналась би до Міжнародної федерації кіноархівів. Однак гора породжує мишу. На VI з'їзді Спілки кінематографістів СРСР цю організацію перетворюють на федерацію спілок усіх республік. Вимоги стосуються децентралізації, авторських прав, скасування оподаткування та ліквідації відеопіратства.

Та в Україні ситуація залишається парадоксальною. Після того, як міністерство культури проковтнуло українське Держкіно, кіно­виробництво очолюють дві центральні організації: міністерство куль- тУри СРСР, яке дає йому повну свободу творчости, і незнищенне союзне Держкіно, яке й надалі все контролює, асимілює куль- ТУРНІ цінності, видає візи і привласнює надходження. Тоді як 55 відсотків касових надходжень потрапляють безпосередньо до місцевоїдеРжавної скарбниці, 45 відсотків перерозподіляються на фінансування кіновиробництва , функціонування кіномережі, з чого 20 відсотків (15,5 мільйона карбованців - на керівництво кінопрокатом підпорядковано Дирекції відеокіномереж що її очолює Володимир Нестерчук, обраний Асоціацією кінопрокат» ників України, яка сама залежить від Асоціації кінопрокатників СРСР (АСКІН) і перша головна турбота якої полягає в розповсюдженні 158 американських фільмів, нещодавно закуплених колишніми апарат­никами Ізмаїлом Таґі-Заде, Філіппом Єрмашем, Ніколаєм Сізовим і колишнім генеральним прокурором СРСР Александром Сухарєвим.

За кілька місяців до проголошення незалежности України - цифри, як для національного кіновиробництва, гнітючі. Із 2 967 кіно­картин, які фігурують у репертуарі, тільки 235 записані україн­ською мовою. На Донеччині в українській версії демонстровано лише 13 фільмів, у Криму - жодного, в Тернопільській області - 130, у Львівській - 91, у Харківській - 33, в Херсонській - 31. В Києві - 21! Заледь два відсотки національного кіновиробництва передають у прокат на території республіки обласні директори АСКІНу, біль­шість із яких перестали бути партійними працівниками через еко­номічну, а невдовзі потому - й ідеологічну реконверсію. До деук- раїнізації авдіовізуального пейзажу додається падіння професій­ного рівня в кінематографі.

2. «Канкан в Англійському парку», 1985 р.

Сценарист

Валер'ян Підпалий

Ростислав Самбук

У головних

ролях

Тимофій Співак

Мілена Тонтегоде

Оператор

Вадим Верещак

Композитор

В'ячеслав Назаров

Художник

Анатолій Добролежа

Кіностудія ім. О. Довженка

Знак доби обнадійливої і тривожної - перебудови накреслює новий напрямок у зовнішній політиці ядерного роззброєння в на­пружений момент радіовійни між СРСР і США та дискусії про вільний рух ідей і людей. Кінцевий акт Наради з питань безпеки і співробітництва в Європі, підписаний у серпні 1975 року в Гель- сінкі, практично визначив початок кінця потепління в міжнарод­них відносинах, і Захід зразу ним скористався як інструментом про­паганди й тиску проти СРСР. Психологічну війну було оживлено американськими радіопередачами, що кишіли повідомленнями про рух дисидентів, переданими з Мюнхена в напрямку комуністичних країн. Радянські власті реагували електронними глушіннями, все­світніми пропагандистськими кампаніями, іноді - надзвичайними подвигами агентів, які проникали у штат радіостанцій, ба навіть убивствами.

Найобразливішу репліку на антирадянські фільми й на радіоінтоксикацію можна знайти в політичному детективі Валерія Підпалого «Канкан в Англійському парку». Картина за сценарієм Ростислава Самбука розповідає про більш-менш доведені факти щодо шпигуна-українця, відрядженого до Мюнхена, де його при­ймають за літератора, який опинився на Заході. Через секретарку, яку він звабив (Мілєна Тонтеґоде), Максима Рутковського (Тимо­фій Співак) ангажують в українську редакцію Радіо «Свобода». Любовна й поліцейська інтриґа поступово переміщується за лаш­тунки редакції, де героя випробовують. Завоювавши довіру своїх начальників, Рутковський знімає одну за одною маски з націоналіс­тичних лідерів у екзилі, колишніх колабораціоністів, завербованих американськими спецслужбами для хрестового походу проти кому­нізму. Невдавана діалектика виявляє всю ненависть до ЦРУ, Пен­тагону, рейґанівського військово-промислового комплексу й огиду до антирадянської еміграції.

Фільм зібрав 18 млн 300 тис. Глядачів.Стрічка позиціонувалася як викривальна щодо підривної діяльністі радіостанції «Свобода» [], і як фільм про загострення ідеологічного протиборства.

Як зазначив Ф. Раззаков, фільм, як і інші фільми громадсько -патріотичноїспрямованості, в часи перебудови - через два роки після його виходу, піддався критиці з боку лібералів: так, в статті за підсумком V з'їзду Спілки кінематографістів в 1986 році журнал «Мистецтво кіно » надрукував :« ... свого часу ми не наважилися опублікувати різко критичну рецензію на "Канкан в Англійському парку", здалася нам вона не досить аналітичною. А чого там було аналізувати, коли досвідченому критику відразу видно: спекуляція на темі ... »

Причину такої різкої критики Ф. Раззаков бачить в тому, що у фільмі фігурує радіостанція «Свобода» - «одна з найбільш шанованих радянськими лібералами західних радіостанцій, які ведуть мовлення на мовах народов СРСР »

1985 - 18 Всесоюзний кінофестиваль (Мінськ) в програмі художніх фільмів: - Диплом журі за розробку політичної теми фільму «Канкан в Англійському парку».

Подібна риторична огида помітна і в документальних фільмах Віктора Шкуріна - «Обличчя ненависти», та Євгена Татарця - «В ім'я пом'яти».

3. «Данило князь Галицький», 1987 р.

Режисер

Ярослав Лупій

Сценарист

Лупій Олесь

У головних

ролях

Євграфов Віктор , Гаврилюк Іван , Романов Ернст , Ступка Богдан ,Кузнєцова Віра ,і Дубровін Юрій

Композитор

Губа Володимир

Національна міфологія шукала нової образності та оновленої екранної стилістики. Тому цілком закономірно у вітчизняному кінематографі часів перебудови помітно зросла «питома вага» фільмів національної та історичної проблематики.

Однією з підстав для стійкого спрямування вектора кінематографічних зацікавлень в історичне минуле слід вважати прагнення до спростувань ідеологічно нав’язаної оцінки української культури як «національної за фор-мою та соціалістичної за змістом». Відмова від характерної для соцреалізму половинчастої реабілітації «українськості» за «формальними ознаками» актуалізувала загострене прагнення національної ідентифікації. Хто ми є? Куди прямуємо? Які ідеали наслідуємо? З середини 1980-х років наростання ідентифікаційної кризи національної самосвідомості проявилося в фільмах, що взялися за пошук активного героя, апелюючи до переможного способу життя «vita maxima at heroika .»

Утім, дивує Одеська кіностудія, яка, підтримуючи пере­будову, цікавиться також історією середньовічної України. Саме тут Ярослав Лупій ставить картину «Данило, князь Галицький».

У XIII столітті видатний володар Галицько-Волинської дер­жави Данило залишається останнім князем, який протистоїть Бати- євій орді. Опинившись під зверхністю Золотої Орди, Данило на­магається утворити коаліцію з папою римським, королем Угорщини, монархами Польщі та Литви. Але задум їхнього спільного хресто­вого походу завершується невдачею. 1255 року Данило самостійно вибиває востаннє татарські орди з воріт Європи.

Виробництво фільму, яке було неможливим іще кілька років тому, тепер нара­жається на неминучий бюрократичний, до того ж посилений, опір- У сценарії Олеся та Ярослава Лупіїв, невтомно переписуваному впродовж восьми років, висвітлено важливу сторінку історії Ук­раїни - той момент, коли її західна частина могла стати твердинею Європи й відновити традицію та авторитет київських князів. Філь- муючи на місці подій, у Галичині, в розпал перебудови і прагнень до незалежности, Лупій стикається з місцевими апаратниками. На­віть директор фільму Ольга Сеніна приголомшена. Хоч як це пара­доксально, в Україні вже ніби немає лугів чи земель під паром> польових доріг без електричних стовпів, екологічно чистих крає­видів без димарів і без сільськогосподарських літаків. Як це було із «Землею» Довженка, в усій Галичині годі знайти пару волів, аж із Московської области доставляють коней, серед яких деякі ще мають татуйовану зірку на лобі. На Івана Гаврилюка, який виконує роль князя Василька, накидається КДБ. Риються в його минулому, щоби знати, чи хтось із його родичів часом не спілкувався з націо­налістами. І все-таки картина Лупія обходиться без тієї історичної ідеалізації, яку занадто часто закидають поетичному кіну. Тоді як підвалини радянської імперії починають тріщати, режисер зосеред­жується на темі збирання слов’янських земель, але не згадує про по­ходи Данила проти угорців, поляків і тевтонів, сьогоднішніх вірних союзників. Дуже близький до «Захара Беркута» Леоніда Осики, «Данило Галицький» є на той час рідкісним твором в українському кіні. Головну роль виконує Віктор Євґрафов. Граючи в темних тональностях і без нормативної виконавської манери, російський актор проймає дуже благородним поглядом, у якому - передбачення майбутнього. Однак в історичному контексті старанно здійснену постановку дещо послаблюють бойскавтські лейтмотиви компо­зитора Володимира Губи. Як це часто буває, фільм такого жанру не користується тим комерційним попитом, на який він заслуговує, через конкуренцію місцевої чи іноземної субкультури.

4. «Філер», 1987 р.

Режисер

Балаян Роман

Сценарист

Ібрагімбеков Рустам

У головних

ролях

Янковський Олег , Сафонова Олена , Горбунов Олексій , Збруєв Олександр , Янковський Філіп і Олександр Абдулов

Оператор

Вержбицький Богдан

Композитор

Храпачов Вадим

Кіностудія імені Олександра Довженка

Естетична й інтелектуальна строгість, камерне трактування - такими є козирі кінематографа Греся і Балаяна, двох сильних особистостей сучасного кіна.

Роман Балаян одним з перших в кінематографі України зацікавився глибинним, внутрішнім конфліктом сучасника. Проте за офіційними таблоїдами, так би мовити, «за ранжиром» вважався насамперед успішним інтерпретатором літературної класики на екрані: «Каштанка», «Відлюдько», «Леді Макбет Мценського повіту». Шість з десяти картин режисера — екранізації. Сказати б, класика не старіє, а за часів «застою» часом саме «канонізовані» класичні твори давали можливість висловитися про наболілі та цілком актуальні проблеми поточного моменту. Можливо з цієї причини персонажі екранних версій виглядають героями цілком сучасними, як за типологією характерів, так і за світорозумінням. Зрештою, режисер створював свої фільми «за мотивами», використовуючи думку письменника лише як поштовх для втілення власних міркувань.

Для творчої лабораторії Романа Балаяна характерно досліджувати людський характер в стані екзистенційної кризи. Режисера понад усе цікавить психологія героя, кожен, навіть незначний порух його душі, рефлексії та реакції на феномени навколишнього світу. Внутрішні «розбірки» персонажу митцеві завжди видавалися цікавішими за виробничі або політичні конфлікти. Тому навіть за радянських часів Балаян не знімав «радянських» фільмів.

Апологет свободи, він визнає за своїми героями право на будь-який спосіб вирватися з лещат життєвих обставин. Навіть найрадикальніший — суїцид.

Майстер психологічного фільму, але зваблений комерційним аргументом, Балаян ставить нову картину, стилістично гіршу за попередні.

«Филёр») — український радянський драматичний художній фільм 1987 року режисера Романа Балаяна.

Фільм знімався в Калузі. У фільмі використано музику Жоржа Бізе.

1916 рік, Перша світова війна, передчуття революції. Воробйов, учитель гімназії, йде зі служби в знак протесту проти звільнення революційно налаштованих викладачів, хоча і не поділяє їх погляди. Він залишається без засобів до існування — йому нічим платити за орендовану квартиру, у нього хвора дитина, яку необхідно лікувати в Криму. Воробйов шукає роботу, навіть найгіршу, аби платили гроші.

Жандармське управління пропонує Воробйову стати філером (таємним спостерігачем), співпрацювати з ними і повідомляти про неблагонадійних людей. Воробйов стоїть перед жахливим вибором — або стати стукачем, або залишитися чесною людиною без засобів до існування…

після довгих вагань педагог погоджується співпрацювати з жандармерією. Той, на кого він доносить уперше, є лише випадковою людиною, дещо схожою на революціонера, який перебуває в розшуку. Крутячись між сищи- ків та інформаторів, герой одного дня одержує наказ іти на вокзал - наглядати за підозрілими - туди має прибути потяг царя. Філер Воробйов відчуває весь жах свого нового становища.

Неможливість виходу змушує його накласти на себе руки.

Роман Балаян про кінець фільму:

в «Філёре» герой Янковського в кінці кидається під поїзд, але в тумані, я це прямо не показую - він каже: «Прощайте» і так далі ... Я спеціально пару напустив і кажу: «По-моєму, не видно, не здогадаються» , а монтажер: «Ні, ну як не здогадаються?» Тобто читали сценарій, знали мій задум ... І з'ясувалося, що на переглядах половина глядачів вирішила, що герой своїх друзів зрадив, став стукачем і поїхав на море лікуватися

Герой балаянівського фільму «Філер» (1987) здійснює, за висловом автора фільму, «самогубство як вчинок», його смерть є шляхом до свободи.

«Проблема свободи є наріжним каменем усіх моїх фільмів, — говорить режисер, — «Філер», по суті — фільм про звільнення. Адже філер (герой О. Янковського) пішов з життя, і це — вчинок. Він був вільний в прийнятті рішення.

Балаян любить зводити до нуля відстань між Історією та глядачем - тож дія, подібна до тієї котра відбувається 1916 року, напередодні революції, могла трапитись як 1937-го, так і 1972-го, - він релятивізує постійну драму психологічного рабовласництва. Будь-якому громадянину, в той чи інший момент життя, доводиться вибирати між підлеглістю і свободою, навіть якщо мораль більше нічого не значить. Для Балаяна сучасний світ є світом страждань. Перед Злом єдиним можливим виходом залишається спокуслива формула самогубства філера, втіленого Олєґом Янковським, котрий уже кілька років не сходить з екранів України. З ним грає Олексій Горбунов (агент охранки), який виконує схожу по суті роль також у телефільмі Андрія Бенкендорфа «Наклеп».

1988 - Приз Олегу Янковському за краще виконання чоловічої ролі на МКФ в Вальядоліді (Іспанія)

Питання для самоконтролю

1. Як політика М.Горбачова вплинула на культуру?

2. Охарактеризуйте як курс на «гласність» вплинув на українське кіно.

3. Розкажіть про сили, які підтримували національно-культурне відродження в 1985-1991 рр.

4. Яка політична організація виникла у 1989 році і як вона впливала на культуру?

5. У чому звинувачували кінематографісти політику часу "застою" у кіно?

6. Назвіть вимоги діячів кіно для зміни політики влади щодо кіно.

7. Чим займалася "конфліктна комісія" в галузі кіно?

8. Чому українські кінематографісти були змушені співпрацювати із закордонними кіностудіями?

9. Як чорнобильська катастрофа була відображена у документальному кіно України?

10. Розкажіть про діяльність перших незалежних кіностудій в Україні.

Тестові завдання

У якому році почалася політика, що отримала назву «перебудова:

a. Квітень 1985

b. Листопад 1982

с. Лютий 1984

d. Серпень 1991 .

Хто з лідерів РСР проголосив курс на «гласність» у політиці та культурі:

a. Леонід Брежнєв

b. Юрій Андропов

с. Костянтин Черненко

d. Михайло Горбачов.

Лідер компартії УРСР, який виступав проти національно-культурного відродження у 1985-1989 рр.:

a. М. хрущов

b. К. Черненко

с. В.Щербицький

d. Л. Кравчук.

Зміни в радянському кіно почалися:

a. Червень 1985

b. Травень 1986

с. Липень 1990

d. Серпень 1991 року.

Хто очолив українських кінематографістів у роки «перебудови»:

a. Михайло Бєліков

b. Сергій параджанов

с. Юрій Ільєнко

d. Олександр Довженко.

Який фільм Олександра Муратова відкрив кінопроцес періоду "перебудови":

a. "короткі зустрічі"

b. «наш чесний хліб»

с. "осінній ранок "

d. "євдоха павлівна".

Першою незалежною кіностудією став:

a. «драматург»

b. "кінематографіст"

с. «дебют»

d. "екран".

Кінофільм "канкан в англійському парку" за жанром можна віднести:

a. Наукова фантастика

b. Мелодрама

с. Трагікомедія

d. Політичний детектив.

Фільм "Данило, князь галицький" був знятий на:

a. Київська кіностудія

b. Львівська кіностудія

с. Ялтинська кіностудія

d. Одеська кіностудія.

З 10 фільмів Романа Балаяна 6 були:

a. Історичними

b. Екранізаціями

с. Пригодницькими

d. Фантастичними.

Події фільму "Філер" відбуваються в :

a. 1905

b. 1912

с. 1916

d. 1917.

Рекомендована література

Основна:

Багацький В. В. Культурологія (історія і теорія світової культури ХХ століття) : навчальн. Посіб. кіїв: Кондор, 2007. 304 с.

Брюховецька Л.І.Кіномистецтво: навч. посіб. кіїв: Логос, 2011. 391 с.

Госейко Любомир. Історія українського кіномистецтва. 1896— 1995. кіїв: КіноКоло, 2005. 464с.

Зубавіна і. Б. Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті. кіїв: ФЕНІКС, 2007. 296 с.

Іллєнко Ю.Г. Парадигма кіно. Київ: Абрис, 1999. 416 с.

Мусієнко О.С. Українське кіно: тексти і контекст. Вінниця: Глобус-Прес, 2009. 432 с.

Нариси з історії кіномистецтва України. / Ред. В. Сидоренко. Київ: Інтертехнологія, 2006. 864с.

Скуратівський В.Л. Екранні мистецтва у соціокультурних процесах XX століття (Генеза. Структура . Функція ). Київ, 1997. 386 с.

Додаткова:

Абдуллаева З .К. Вне игры. Олег Янковский в театре и кино. Москва : Союзтеатр, 1990. 256 с.

Абдуллаева З. К. Живая натура. Картины Романа Балаяна. москва : ВТПО Киноцентр, 1989 . 220 с.

Герої та знаменитості в українській культурі / за ред. О.Гриценко. кіїв: УЦКД, 1999. 352 с.

Іллєнко Михайло. Шпори для абітурієнта. Вінниця: Нова книга, 2006. 280 с.

Історія української культури : словник термінів і персоналій. / за ред. Л. В. Анучиної, О. А. Стасовської, О. В. Уманець. Харків : Право, 2012. 238 с.

Капельгородська Нонна, Глущенко Євгенія, Синько Олександра. Кіно­мистецтво України в біографіях. кіїв: ТОВ АВДІ, 2004. 712 с.

Короткий енциклопедичний словник з культури / відп. ред. В. Ф. Шевченко. кіїв: Україна,2012. 384 с.

Мистецтво України. : Біографічний довідник. / За ред. А.В.Кудрицького.

Кіїв: Українська енциклопедія ім. М.П.Бажана, 1997 . 700 с.

Попович М. В. Культура : ілюстрована енциклопедія України. Кіїв: Балтія – Друк, 2009. 184 с.

100 великих діячів культури Україн./ Упор.и О. О. Попельницька,

М. В. Оксенич. Кіїв: Арій, 2010. 464 с.

Сто фільмів українського кіно : Анотований каталог за проектом ЮНЕСКО “Національна кінематографічна спадщина” / Упоряд. Р. Бєляєва, Р. Прокопенко. Кіїв: Спалах, 1996. 127 с.

Українське телебачення. Роки, події, звершення. / за ред. М. М. Карабанова, І. Ф. Куруса, В. М. Петренка. Кіїв: ДП Дирекція ФВД, 2008. 400 с.

Хохрякова С.И. Олег Янковский. Ростов-на-Дону: Феникс, 2000. 336 с.

Опорні поняття "гласність", "перебудова", "національно-культурне відродження", "національна міфологія", "національна ідентифікація", "конфліктна комісія", "політичний дедектив", "екзистенційна криза".:

Тема 10. Зарубіжний кінематограф у 90-х рр. ХХ ст.

План

* Глобалізація та кіномистецтво.
* «Список Шиндлера». Виробництво: «Юніверсал Пікчерс», США,1993 р.
* «Кримінальне чтиво». Виробництво: «Мірамакс», США, 1994 р.
* «Форрест Гамп». Виробництво: «Парамаунт Пікчерс», 1994 р.

1.Глобалізація та кіномистецтво.

На початку 80-х рр. в кіноіндустрії СШАПродовжився процес монополізації. Американський кінобізнес захопив світовий ринок, проводячи політику фінансової та ідеологічної експансії. У 1982 р в США було знято понад 200 фільмів - як великими, так і незалежними кінокомпаніями.

Продукція Голлівуду була орієнтована, головним чином, на молодіжну аудиторію. На екрани виходили постановочні бойовики в дусі коміксів. В таких фільмах діє герой,котрий переборює всілякі перешкоди, що бореться зі злом. Іноді герой наділяєтьсяякимись надприродними здібностями, що допомагають йому долати всілякі перешкоди. Яскравим прикладом тому був фільм «Супермен» Р. Доннера, що вийшов щев 1978 р

Імідж героя бойовиків 80-х рр. багато в чому був пов'язаний з акторами Сильвестром Сталлоне (р. 1946) з фільмів про Роккі ( «Роккі», 1976, «Роккі II», 1979, «Роккі III», 1982 і ін.) і Рембо ( «Перша кров», 1982 , «Рембо: Перша кров, частина II», 1985), а також Арнольдом Шварценеггером (р. 1947), що зіграв у фільмах «Термінатор» (1984), «Близнюки» (1988), «Правдива брехня» (1994) та ін .

Фільм «Термінатор» Джеймса Кемерона яскраво виражає один із напрямів американських фантастичних пригодницьких фільмів, в сюжетах яких ставляться проблеми виживання людства при зіткненні з фантастичними істотами з іншого часу або з інших цивілізацій.

У 1991 р режисер зняв продовження фільму, на екрани вийшов «Термінатор 2». Бюджет, виділений для зйомок фільму, становив 100 млн доларів. У його створенні широко застосовувалися комп'ютерні технології. Фільм отримав чотири премії «Оскар». «Сам Кемерон скромно сказав про свою роботу. Він заявив, що "Термінатор 2" - це жорсткий фільм про необхідність миру в усьому світі ».

У 80-і рр. продовжують виходити на екрани і користуються великим успіхом фільми режисера Стівена Спілберга (р. 1947). Він навчався в Каліфорнійському університеті, і як режисер дебютував на телебаченні, знявши фільм «Дуель» (1971) в жанрі сучасної притчі. Його фільм «Шугерленд-експрес» (1974), що оповідає про трагедію молодого подружжя, які намагаються повернути свою дитину, яка була віддана на виховання в чужу сім'ю, отримав приз МКФ в Канні. Велику популярність Спілберг отримує після виходу на екрани його фільму «Щелепи» (1975), що розповідає про величезну акулу, яка пожирає людей. Фільм відрізнявся складністю трюкових зйомок, приковував увагу глядачів постійним балансуванням сюжету на межі життя і смерті героїв.

У 1981 р виходить фільм «Шукачі втраченого ковчега», в основі якого лежить захоплюючий пригодницький сюжет. Це фільм - «одна з кращих картин пригодницького жанру, що вражає багатством вигадки, неймовірними трюками, унікальним використанням всіляких візуальних ефектів, комп'ютерної техніки. Це не тільки історія запаморочливих пригод молодого археолога Індіани Джонса, який мав небезпечнусутичку з нацистами під час пошуку загадкового скарбу - Ковчега, в якому зберігаються скрижалі із заповідями. С. Спілбергу ... вдалося створити майже ідеальний "фільм для будь-якого віку", для будь-якої аудиторії - від підлітків, які люблять пригоди, до інтелектуалів, критиків-естетів. Він стилізує свою стрічку під комікси 30-40-х рр., Розкидаючи всюди різні іронічні цитати, дотепно переосмислюючи сюжетні мотиви, культурні стереотипи, казково-міфологічні конструкції мандри героїв по світу. Поряд з захоплюючим видовищем режисер придумує тонку, інтелектуальну пародію »\*.

Про подальші пригоди улюбленого глядачам героя режисер розповів в фільмах «Індіана Джонс і Храм долі» (1984) і «Індіана Джонс і останній хрестовий похід» (1989). Великим успіхом у глядачів користувалася також його картина «Інопланетянин» (1982), що розповідає про дружбу хлопчика з інопланетянином, що потрапив на Землю. У фільмі показано, як порятунок істоти з іншої планети об'єднав людей, допоміг їм краще зрозуміти один одного.

Поряд з пригодницькими фільмами С. Спілберг знімає фільми в жанрі військової драми: «Список Шиндлера» (за романом Томаса Ки- нелли «Ковчег Шиндлера», 1993) і «Порятунок рядового Райана» (1998).

Про трагічні наслідки війни в житті людей розповідає фільм Алана Пакули «Вибір Софі» (за романом У. Стайрона, 1982).

Письменник Стинго знайомиться з полькою Софі, яка намагається заново почати жити в Америці. Вона пам'ятає про жахи минулої війни, про концтабір, про поставлений перед нею вибор залишити життя лише одному зі своїх дітей. Всі ці спогади не дають Софі спокійно жити, так само, як і її другу, єврею-біологу Натану, уникнути жаху винищення. Вони не витримують цієї трагедії і кінчають життя самогубством. Через роки Стинго, написавши роман про свою юність і про цих людей, розуміє, що цей вчинок був продиктований бажанням розділити трагедію своєї батьківщини і близьких їм людей.

Роль Софі у фільмі блискуче зіграла актриса Меріл Стріп (Мері Луїза, рід. 1949), що отримала за цю роль премію «Оскар». Актриса створила цілий ряд пам'ятних жіночих образів у фільмах різних жанрів { «Крамер проти Крамера» (1979), «Жінка французького лейтенанта» (1981), «Достаток» (1985), «Крик у темряві» (1988), «Бурхлива річка» (1994), «Мости округу Медісон» (1995), «Диявол носить Prada» (2006) та ін.).

У 1994 р вищий приз Каннського фестивалю та премію «Оскар» за оригінальний сценарій отримав фільм Квентіна Тарантіно «Кримінальне чтиво». Критика відзначала, що основою для його фільмів стала кінопродукція «масової культури». Відзначається той факт, що, перш ніж стати режисером, Тарантіно довгий час працював в відеосалоні і добре знав весь кіноринок. «До" Кримінального чтива "все було ясно. Кіно поділялося на мистецтво і ширвжиток. Після нього все змішалося. Ширвжиток був зведений в ранг мистецтва ».

У 1997 р на екрани світу вийшов фільм «Титанік» Джеймса Кемерона. В основу сюжету була покладена реальна історія загибелі морського лайнера в 1912 р Фільм був великомасштабним проектом, покликаним відродити славу голлівудських гігантів нетільки в комерційному, а й в художньому сенсі. Режисера надихнула на створення цього фільму книга Дона Лінча, ілюстрована Кеном Маршаллом. Він ретельно вивчав все, що було пов'язано з історією загибелі «Титаніка». Однак це не був просто фільм - катастрофа, режисер зумів розповісти історію кохання двох юних героїв, які зустрілися на цьому нещасливому кораблі. Ролі цих героїв блискуче втілили Леонардо Ді Капріо і Кейт Уінслет.

Велику увагу глядачів привернули фільми «Ігри розуму» (2001) Рона Хоуарда і «Труднощі перекладу» (2003) Софії Копполи. Область психології, психоаналізу давно вже привертає американський кінематограф, і цьому присвячено чимало фільмів, а на цей раз в центрі уваги у фільмі «Ігри розуму» виявилася історія, заснована на реальних фактах.

Герой фільму - вчений-математик - має свого реального прототипу в світі науки. Його геніальність була гідно оцінена - він став лауреатом Нобелівської премії. Але разом з тим він хворий на шизофренію. Хвороба і геніальність якимось незбагненним чином уживаються в одній людині, і людина навчилася жити і працювати зі своєю хворобою.

У фільмі «Труднощі перекладу», який критики назвали «інтелектуальноюмелодрамою», зустрічаються два європейця - 50-річний актор і юна американка. Ця зустріч відбувається в Токіо. Тут двоє несхожих людей стають духовно близькими один одному.

На самому початку нового тисячоліття на екрани світу компанія «Уорнер бразерс» випустила серію фільмів, поставлених з великим розмахом і супроводжуваних широкою рекламною кампанією. Поява цих фільмів була тісно пов'язана з виходом пригодницької книги для дітей про Гаррі Поттера, написаної англійською письменницею Джоан Роулінг,також широко розрекламованої.

Книга розповідала фантастичну історію пригод хлопчика-чарівника. Бідний сирота, живе з прийомними батьками, виявляється наділеним незвичайними здібностями і повинен стати чарівником. Але для цього йому треба вчитися, і він виявляється в школі чарівництва, де його і його друзів очікують надзвичайні пригоди, боротьба з темними силами і злом.

У міру того, як письменниця випускала все нові і нові книги про свого героя, на екрани виходили і їх екранізації: «Гаррі Поттер і філософський камінь» (2001) і «Гаррі Поттер і таємна кімната» (2002) Кріса Коламбуса-, «Гаррі Поттер і в'язень Азкабану »(2004) Альфонсо Куарона-,« Гаррі Поттер і Кубок вогню »(2005) Майкла Ньювела. Наступну серію - «Гаррі Поттер і Орден Фенікса» знімав Девід Йетс.

При створенні цих фільмів широко використовувалися комп'ютерні технології, що дало можливість показати на екрані всілякі трюки, перетворення, створити нереальний світ і настільки ж нереальних персонажів. Головну роль у фільмі з успіхом зіграв юний актор Деніел Редкліфф, який підростав разом зі своїм героєм.

Сюжети в стилі фентезі також використовуються для постановки великомасштабних фільмів із застосуванням нових комп'ютерних технологій - прикладом може служити фільми, поставлені Пітером Джексоном за творами Джона Толкієна (Толкіна) (повне ім'я Джон Рональд Руел): «Володар перснів: Братерство Кільця» (2001); «Володар кілець: Дві фортеці» (2003); «Володар кілець: Повернення Короля» (2003).

Великий розвиток отримує мультиплікаційне кіно, в створенні якого використовуються комп'ютерні технології. Створюються повнометражні фільми, як мальовані ( «Король-лев» і ін.), Так і в техніці об'ємної мультиплікації ( «Шрек», «Шрек 2» і ін.) Ці фільми, орієнтовані на сімейний перегляд, з цікавістю дивляться як діти, так і дорослі.

В американському кінематографі в ці роки успішно працюють актори: Вуді Аллен (Стюарт Кенігсберг), Кім Бесінгер, Жан-Клод ван Дамм, Річард Тир, Денні де Віто, Роберт де Ніро, Кевін Клайн, Том Круз (Томас Круз Мепотер IV), Малколм Макдауелл, Енді Макдауелл (Роуз Ендерсон), Демі Мур (Гінес), Сильвестр Сталлоне, Шарон Стоун, Меріл Стріп, Джон Траволта, Брюс Вілліс, Робін Вільямс, Джоді Фостер, Арнольд Шварценеггер і ін.

Значною подією культурного життя США як і раніше залишається вручення премії «Оскар» найкращим фільмам, знятим у всьому світі, за різними номінаціями, яку Американська академія кінематографічних мистецтв і наук присуджує щорічно з 1929 р

2. «Список Шиндлера». Виробництво: «ЮніверсалПікчерс»,США,1993 р.

(Schindler's List)

Виробництво: «Юнівёрсл пикчерс», США, 1993 г. Автор сценарію С. Заілян. Режисер С. Спілберг, Оператор Я. Камінські. Художник А. Старскі. Композитор Дж. Вільямс. В ролях: Л. Нісон, Б. Кінгслі, Р. Файнс, К. Гудолл, Д. Сагалл, Е. Девідц і інші.

У 1982 році Томас Кінеллі написав роман «Ковчег Шиндлера» і отримав за ньогопрестижну Букерівську премію. Тоді ж президент компанії «Юнівёрсл» Сід Шайнберг придбав права на екранізацію книги для свого режисера Стівена Спілберга.

Герой твору Оскар Шиндлер - реальна особа (він помер в 1974 році). Дамськийугодник, аферист, спекулянт, бонвіван, Шиндлер займався бізнесом в окупованій Польщі. Він зав'язував ділові знайомства на світських раутах і зводив нацистів з красивими жінками. У 1944 році, коли фашисти готували відступ, Шиндлер домігся дозволу вивезти понад тисячу євреїв, так званих військових фахівців, на новий завод, розташований далеко від лінії фронту. І тим самим врятував в'язням життя.

У 1983 році Спілберг подивився телефільм про Оскара Шиндлера, після чого вирішив зустрітися з учасниками подій. Стівен сидів поруч з колишніми в'язнями концтаборів, слухав їхні розповіді. Вони говорили: «Ви можете до нас доторкнутися, тому що Оскар Шиндлер був посланий Богом». Спілберг дав слово зробити все від нього залежне, щоб про цю незвичайну людину дізнався весь світ.

Спілберг вирішив довірити постановку тому, хто старший за нього, мудріший, розважливіше . Він пропонував екранізацію Курту Лідтке, Мартіну Скорсезе, Сіднею Поллаку. Але потім все-таки зважився взятися за справу сам.

Відвідавши Освенцим, Спілберг був ображений і розлючений. Найбільше його вразили величезні розміри табору. Вразили навіть більше, ніж видовище зруйнованого крематорію.

Не менше потрясіння Спілберг переживв містечку під назвою Гострий Холм поблизу Кракова, де ховали євреїв після чистки гетто, а також загиблих в таборі Плашове. Подлубавшись в землі, він виявив кулю, яка, ймовірно, випала з черепа спаленої в печі людини.

Спілбергу стало соромно за свою націю, адже дві третини випускників американських шкіл нічого не чули про Голокост (масове винищення євреїв нацистами під час Другої світової війни).

«Бажання зняти цей фільм було просто неймовірним, - згадує Спілберг. - Здавалося, я міг почекати кілька місяців, до лютого дев'яносто четвёртого року, і тоді багатьох проблем вдалося б уникнути (я знімав фільм про Шиндлера і одночасно закінчував "Парк Юрського періоду"). Але виникла якась пекуча потреба, немов Всевишній закликав мене зробити фільм без зволікання, і я вирішив для себе: "Чи зараз, або ніколи". Друзі відмовляли: "Ти чекав десять років, книга лежить у тебе з вісімдесят другого року. Чому б не почекати ще трохи? "Я відповів їм:" Це важко пояснити, але мені життєво необхідно поставити фільм про Голокост саме зараз. Все, я їду до Польщі "».

Але треба було домовитися з керівництвом студії «Юнівёрсл», які зробили ставку на фільм про динозаврів «Парк Юрського періоду». Боси переполошилися, дізнавшись, що Спілберг збирається покинути їх на три з половиною місяці раніше терміну. Але монтаж фільму про динозаврів на той час був уже завершений. Спілберг поспішив заспокоїти керівництво: за роботою над «Парком» він буде стежити з Польщі по супутнику. І свого слова дотримався .

Спілберг розумів, що успіх фільму «Список Шиндлера» багато в чому залежить від точного вибору актора на головну роль. Шиндлер був натурою суперечливою. «Я можу уявити, як він лякав людей, лякаючи їх тим, що прийшла їх черга і навіть що смерть свою вони приймуть з його рук, - говорив Спілберг. - А в іншому випадку давав зрозуміти, що в його руках не може бути нічого, крім плитки шоколаду. Він мав залізну хватку ділка, і в той же час володів почуттям жалю. Мені потрібен був розважливий і спокійний актор ». Всі ці якості режисер знайшов у британського актора Лайема Нісона.

Ще одна із загадок Шиндлера - його тісні стосунки з комендантом концтабору Амоном Гётом, який стратив десятки тисяч людей. Спілберг призначив би німця на роль мерзотника Гета, якби він не зустрів британця Ралфа Файнса.

Файнс починав працювати в Королівському шекспірівському театрі. Через рік критики вже вихваляли його гру в «Королі Лірі» і «Троиле і Крессида». Режисер Кріс Мено зайняв актора в телефільмі «Небезпечна людина: Лоуренс після Аравії». «Небезпечна людина» отримала премію «Еммі» в категорії «драма», і Файнса стали запрошувати в кіно.

Файнс справив на Спілберга дуже сильне враження в «Небезпечний людині», тому він вирішив познайомитися з ним особисто. Коли Файнс увійшов до кімнати, режисер подумав: «Як цей худий англійський лицедій міг настільки налякати мене, що я повірив, ніби він може вбити людину ?!». Потім вони поговорили, і Спілберг зрозумів, що перед ним талановитий актор, здатний зіграти все. У нього зачаровують очі, в яких ховається і добро, і зло. Він зрозумів, що з Файнса вийде ідеальний Амон Гёт.

Персонаж Файнса здається втіленням зла, але не тільки тому, що він мучить і вбиває людей. Найстрашнішим в Гете стає магична сексуальна чарівність, яка захоплює всіх оточуючих - і його сподвижників, і його жертв.

Чи не страшно було Файнсу занурюватися в безодню ненависті свого персонажа?

«Мені було страшно читати про те, що зробила ця людина, - каже актор. - А ось грати його – ні . Грати суперечливих людей так цікаво, що всі страхи відходять в сторону. Хоча, мабуть, в якийсь момент мені стало страшно. Страшно через те, що все виходило дуже легко ... »

Ще один британець Бен Кінгслі зіграв роль бухгалтера Іцхака Штерна. Цю людину називають сумліням Шиндлера. Штерн багато працював, щоб втілити в життя мрію Оскара.

У свою групу Спілберг запросив оператора Януша Камінські, художницю по костюмах Анну Беджріч-Шеппард, уродженців Варшави художника-постановника Алана Старскі, випускника Варшавської академії образотворчого мистецтва, який створив декорації табору в Плашове. У фільмі можна бачити також стару шіндлеровскую фабрику і його краківську квартиру.

Зйомки зайняли п'ять місяців, хоча Спілберг намагався по можливості прискорити роботу. У «Списку Шиндлера» - 126 діючих осіб. Тридцять тисяч чоловік брало участь у масовках. У фільмі 148 сцен, що знімалися в 35 різних місцях.

Але повернемося до Оскара Шиндлера. Для Спілберга ця людина так і залишилас загадкою: «Мені відомо тільки те, що він врятував тисяча сто чоловік. І це єдине, що не викликає сумнівів ». свідки Що залишилися в живих обмежувалися описом його зовнішності і витончених манер. Один з особистих секретарів Шиндлера провів зі Спілбергом три дні. Рятівник євреїв поставав мало не суперзіркою (висловлюючись сучасною мовою).

Шиндлеру подобалося, коли ним захоплювалися. Блукаючи по цехам своєї фабрики, він кидав на підлогу недопалки, щоб їх підбирали євреї. Але у нього і в думках не було пригостити ув'язнених тютюном. В одному з епізодів фільму Шиндлер випадково натикається на Хелен Хірш, покоївку Гета (цей випадок взятий з життя). Він запитав її: «Ти що, не знаєш, хто я? - Дівчина зам'ялася. - Я Шиндлер, я Шиндлер! » Хелен не виявила захоплення, і Шиндлер став пригощати її шоколадом. І так тривало до тих пір, поки дівчина не перейнялася до нього симпатією.

У сценарії сцени, пов'язані з геттом, займають лише одну сторінку. На екрані - 20 хвилин. Спілберг постійно щось додавав, частіше знімав взагалі без сценарію. Але додавав лише реальні факти, свідчення людей, які пройшли через табори.

Фільм з самого початку задумувався чорно-білим. Перед очима Спілберга пройшли тисячі фотографій, документів, кадрів кінохроніки - все чорно-біле. Він зробив кілька кольорових сцен, але потім все вирізав, залишивши тільки дві: «Я думаю, якщо люди і бачили що-небудь про голокост, а в основному це документальні кадри і фотографії, то вони бачили це в чорно-білому зображенні, за винятком чотирихвилинної хроніки звільнення Дахау, знятої Джорджем Стівенсом. Для мене чорно-біле поєднання - не що інше, як сироватка, введена в організм, щоб призупинити вірус. А колір - це болезаспокійливе ».

Фільм обійшовся його творцям в 22 мільйони доларів, що для Спілберга значить «дешевий». Однак більше грошей «Список Шиндлера» і не вимагав.

Але режисера не хвилював комерційний успіх картини. «Список Шиндлера»вийшов на екран у грудні 1993 року і відразу отримав високі оцінки критики. Фільм швидко окупився, приніс прибуток. Спілберг передав солідні суми в різні єврейські фонди і благодійні організації.

Член британського парламенту Д. Кауфман, у якого бабуся загинула від рук нацистів, назвав «Список Шиндлера» «найбільшим з усіх фільмів в історії кіно». Критик з «Нью-Йорк букс рев'ю» Джон Гросс зарахував картину Спілберга до видатних досягнень кінематографа.

«Список Шиндлера» отримав 13 номінацій на премію «Оскар» і в семи з них здобув перемогу (фільм, режисер, монтаж, сценарій-адаптація, художник, оператор, музика).

За роль Гета Файнс був висунутий на «Оскар» в категорії «краща роль другого плану», але програв золоту статуетку Томмі Лі Джонсу. Проте преса звеличила його як актора, який зумів ідеально втілити на екрані зло.

Отримуючи статуетку «Оскар» за режисуру, Спілберг закликав не забувати про уроки війни і її жертви.

3. «Кримінальне чтиво». Виробництво: «Мірамакс», США, 1994р.

(Pulp Fiction)

Виробництво: «Мірамакс», США, 1994 г. Автори сценарію К. Тарантіно та Р. Ейворі. Режисер К. Тарантіно. Оператор А. Секула. Художник Д. Васко. У ролях: Д. Траволта, У. Турман, Б. Вілліс, С. Л. Джексон, Р. Аркетт, Т. Рот, А. Пламмер, К. Тарантіно, Х. Кейтел, М. де Медейрос і ін.

... У березні 1992 року молодий американський режисер Квентін Тарантіно відправився в Амстердам і провів там п'ять місяців. Він дозволив собі розслабитися: проводив час в барах, напханих наркоманами, і пив до самого ранку. Вдень він відвідував кінотеатри і багато читав. В Амстердамі у Квентіна оформився задум фільму «Кримінальне чтиво».

Як режисер Тарантіно тільки починав свій шлях у кіно. Його перша повнометражна картина «Скажені пси» була показана 18 січня 1992 року в фестивалі «Санденса» в Парк-Сіті (штат Юта) і відразу стала сенсацією. Вона принесла творцям понад двадцять мільйонів доларів. На фестивалі в Торонто «Скажені пси» отримали приз як кращий фільм року.

«Ідея" Кримінального чтива "полягала в тому, щоб створити три короткі історії, як в старому журналі" Чорна маска ", - говорить Тарантіно. - Багато кримінальних романів Реймонда Чандлера, Дешіла Хеммета вперше були надруковані в бульварних журналах. Мій сценарій не має з цим нічого спільного, але це було відправною точкою. Три взаємопов'язані історії, в яких беруть участь одні й ті ж герої, вільно переміщаючись з одного сюжету в інший ».

Тарантіно сумнівався, що знайде гроші на постановку повнометражного фільму. Він планував знімати по одній новелі, після чого об'єднати їх і випустити на екран.

Одну з новел придумав приятель Тарантіно Роджер Ейворі, причому історія про боксера, який відмовився програти бій, вилилася в сценарій повнометражного фільму «Безлад править світом».

Як розповідав Роджер Ейворі, «коли Квентін закінчив" Скажених псів ", він зателефонував мені:" Роджер, вони пропонують мені різні проекти, але єдина річ, яку я повинен зробити, - це '' Кримінальне чтиво '' ". І я підтримав його: "Прекрасно, давай зробимо це". Ми повернулися до того, з чого почали, взяли сценарій "Безлад править світом", скоротили його до новели "Золотий годинник". Потім взяли мою сцену з "Справжньою любові", що не увійшла в остаточний варіант сценарію (про голову, викинутої з машини), і епізоди, написані Квентіном для інших фільмів, і просто з'єднали все разом. Потім ми поїхали в Амстердам, так що майже половина сценарію - моя ».

Ейворі дуже потребував грошей, тому продав Тарантіно свою частину сценарію за невелику суму. Вони домовилися, що в титрах «Кримінального чтива» Ейворі буде вказаний як автор ідеї.

У свою чергу Тарантіно стверджує, що він кардинально переробив сценарій Ейворі: «У фільмі є тільки одна сцена, в якій діалог написаний одним Роджером, це сцена у ванній, де герой Брюса Вілліса пояснює, що він збирається зробити. Мені подобається ця сцена, і я не став у ній нічого змінювати ».

Фірмовий знак фільмів Тарантіно - поєднання смішного і страшного. Це збиває глядача з пантелику: ніколи не знаєш, чи закінчиться веселий епізод якою-небудь гидотою або ж вбивство завершиться неймовірно смішним жартом над трупом. В «Кримінальному чтиві» подібне відбувається майже постійно.

Зйомки фільму повинні були початися 20 вересня 1993 року, а за місяць до цього терміну в «Голлівуд репортер» з'явилося оголошення: «У" Кримінальне чтиво "(" Джерсі филмз "), початок зйомок якого намічено на вересень, потрібні актори, схожі на Джеймса Діна, Донну Рід, Елвіса і М.М. »

Всі актори були поставлені в рівні умови: зарплата - приблизно 1400 доларів в тиждень і відсотки від прокату картини. Зрозуміло, на запрошення кінозірок розраховувати не доводилося.

Один з головних персонажів «Кримінального чтива» - Вінсент Вега, професійний кілер.

Тарантіно був великим шанувальником таланту Джона Траволти: «Він - один зкращих акторів Америки. Він мене потряс в "прокол" Де Пальми. Я неодноразово переглядав цей фільм і дивувався, чому режисери не використовують його геніальнийдар».

Тарантіно вирішив, що кращого виконавця на роль Вінсента йому не знайти. В «Кримінальному чтиві» Вега коле героїн, міркує про масаж ніг, читає комікси про супершпигунку «Модест Блейз», танцює ча-ча-ча і холоднокровно вбиває.

«Це був незвичайний сценарій, - згадує Траволта. - Мало того що він був дуже розумним, він ще й живий, оригінальний. Я подумав: "От би зіграти цього героя, так чорта з два мені дозволять!" »

Дійсно, в Голлівуді вважали, що зірка Джона Траволти закотилася. «Мірамакс» нав'язувала режисерові Деніела Дей-Льюїса. Але Тарантіно категорично заявив: не буде Траволти - не буде і фільму.

«Квентін через мене все поставив на карту, - зазначає актор. - Я не міг невиправдати його сподівань і викладався на всі сто». За роль в «Кримінальному чтиві» Траволта буде висунутий на премію «Оскар», що відновить його репутацію і статус культового актора.

На роль Мії Уоллес, таємничої дружини кримінального боса Марселлус, пробувалися кілька актрис: Холлі Хантер, Мег Райан, Мег Тіллі, Розанна Аркетт ...

«Квентін не знав, хто буде грати дружину боса - італійка, англійка або негритянка, він не мав ні найменшого поняття», - стверджує продюсер Бендер. Але коли Тарантіно зустрів 24-річну Уму Турман, яку агент готував на роль Хані Банні, учасниці пограбування ресторану (у фільмі її зіграла Аманда Пламмер), він відчув, що знайшов ідеальну виконавицю.

«Я була здивована сценарієм" Кримінального чтива "і не відразу погодилася грати в цьому фільмі, - розповідає Ума. - Але мене захопила неймовірна енергія і ентузіазм Квентіна ... Ми провели кілька днів в "Джерсі филмз", студії, схожей на величезний гараж. Сиділи за картковим столом і працювали. Велике часто народжується з страждань. Наш фільм народився з радості ».

Після «чтива» Ума стане не просто популярною. Мільйони дівчат, наслідуючи їй, зроблять схожу стрижку і пофарбують в чорний колір волосся. У барах з'явиться знаменитий «безалкогольний п'ятидоларовий коктейль» - улюблений напій її героїні. Турман буде визнана найстильнішою актрисою покоління «X».

Те, що в акторському складі виявився Брюс Вілліс, було подарунком долі. Сусід Вілліса актор Харві Кейтел запросив Тарантіно і продюсера Бендера на ланч. Прочитавши сценарій, Вілліс відразу погодився брати участь в «Кримінальному чтиві». «Я не просив якоїсь конкретної ролі, сказав, що я зіграю кого завгодно. Про гонорар мови не велося ».

Вілліс отримав роль боксера Буча Кулиджа. Цей персонаж, отримавши гроші за свою «замовну» поразку на рингу, несподівано перемагає свого суперника і ховається від розлючених бандитів. Брюс був у хорошій формі правда , в «Кримінальному чтиві» йому не було потрібно боксувати по-справжньому.

Деякі ролі Тарантіно писав з розрахунком на певного виконавця. Образ містера Вулфа, фахівця зі знищення трупів, створювався з прицілом на Харві Кейтеля, а ролі закоханих Хані Банні і Пампкіна, які промишляли збройними нальотами на магазини і ресторани, писалися в розрахунку на Тіма Рота і Аманду Пламмер.

Мафіозного боса Марселлуса повинен був грати один з улюбленців Тарантіно Сід Хейг, але актор в останній момент відмовився. Роль перейшла до Вінг Реймз, який отримав одночасно пропозицію знятися в «Людині Відродження» за вдвічі більший гонорар. Незважаючи на це Реймз вважав за краще працювати з Тарантіно.

Розанна Аркетт зіграла Джоді, дружину торговця наркотиками, захоплену модним «пірсингом». Вона вісімнадцять разів проколола всі інтимні місця свого тіла, а в язик загнала цвях - так сексуальніше. Роль інфантильною француженки Фаб'єн, дружини Буча, дісталася Марії де Медейрос.

Афро-американець Семюел Джексон отримав сценарій з позначкою: «Якщо покажеш кому-небудь ще, вб'ю!» Він був підкорений монологами свого героя, нещадного вбивці Джуліуса Уіннфілда, який відчув дотик божої правиці і вирішив встати на шлях праведника. За його словами, ці довгі монологи легко запам'ятовувалися, оскільки звучали як музика.

Ерік Штольц зіграв торговця наркотиками Ланса. У перший раз Ерік зустрівся з Квентіном на фестивалі в Санденсі в 1992 році. Їх познайомив Тім Рот.

Тарантіно залучив до роботи знімальну бригаду «Скажених псів». Це - оператор Анджей Секула (він потрапив в серйозну автомобільну катастрофу і знімав більшість сцен, сидячи в інвалідному кріслі), монтажер Селлі Менкен, художник по костюмах Бетсі Хеймен, декоратор Сенді Рейнольдс-Васко, головний художник Девід Васко.

Тарантіно знімав в нетрях Лос-Анджелеса, наприклад, в Ехо-парку. Там знайшли квартиру Ланса.

Квентін дозволяв акторам імпровізувати, якщо це не порушувало ритм і малюнок діалогів.

В одному з епізодів героїня Турман перебирає «пудри» і впадає в кому. Вега рятує дівчину ударом гігантського бутафорського шприца в серце.

Ума згадала історію про тигра, якому вкололи завелику дозу транквілізаторів, а потім намагалися врятувати його за допомогою адреналіну. У статті було написано, що він «просто злетів, як ракета», і Турман захотіла стрибнути так само.

«Це була така хохма, - розповідає актриса. - Джон всадив уявну голку в мої груди, і я пролетіла через всю кімнату, як тасманський диявол. Я врізалася в підборіддя Розанне Аркетт, звалилася на підлогу, обидравколіна ».

Однією з найбільш пам'ятних у фільмі стала сцена конкурсу з твісту в «Джек Реббіт слімз», ресторані, стилізованому під «п'ятдесяті», з відкритими авто замість столиків і офіціантами, загримованими під Монро і Преслі. Вінсент і Міа танцюють, як герої «Небезпечної банди» Жан-Люка Годара, улюбленого фільму Тарантіно.

Ця сцена народилася в уяві Квентіна ще під час поїздки в Лондон в 1992 році. Він купив стару платівку гурту «ЕрДжей оверкілл». Одна з пісень Нілу Даймонда називалася «Дівчинка, ти станеш жінкою». Тарантіно живо уявив, як Міа Уоллес танцює під неї в стилі Анни Каріни, музи Жан-Люка Годара.

Тарантіно, динамічно розкручуючи сюжет, домагається, щоб герої фільму сприймалися глядачами не як «природжені вбивці та злочинці», а як люди, що грають в гангстерські гри проти своєї волі. Одним везе, іншим ні. Наприклад, Вінсент Вега двічі уникає кари за скоєне і тільки на третій раз гине, захопившись читанням порножурнала в туалеті і не помітивши приходу Буча, якому, до речі, пощастило в фільмі тричі (може бути тому, що у нього був щасливий талісман - золотий батьківські годинник ?). Однак ближче до фіналу Вінсент з'являється на екрані, як ніби нічого з ним не сталося.

«У фільму є кінець, але так як він повертається до початку, ви усвідомлюєте, щобачили повний цикл», - говорив Тарантіно.

15 травня 1994 року Квентін Тарантіно прилетів на Каннський фестиваль. Його «Кримінальне чтиво» виявилося в центрі уваги глядачів і преси. Незабаром до режисера приєдналися Траволта, Вілліс, Турман, Джексон і де Медейрос. Тут актори вперше побачили повну версію фільму. За словами Вілліса, він відчув справжнє потрясіння.

Семюел Л. Джексон згадує: «Глядачів вразило те, що вони дивилися не просто моторошну суміш з куль, зброї і лайок. Вони дивилися щось абсолютно нове і оригінальне за своєю структурою. Вони сміялися в ті моменти, які в звичайній ситуації викликали б жах. Для мене це стало відкриттям і потрясінням ».

Американську делегацію організатори фестивалю попросили бути присутнім на заключній церемонії. Вирішивши, що «Кримінальне чтиво» отримало приз за режисуру або сценарій, Тарантіно разом з друзями відправилися до Палацу.

Роздавали призи, а «Кримінальне чтиво» все ще нічого не отримало. Нарешті голова журі Клінт Іствуд відкрив останній конверт і сказав: «Кримінальне чтиво»!

Восени 1994 року розпочався прокат картини Тарантіно в 1200 кінотеатрах Сполучених Штатів і одночасно по всьому світу. Критики писали, що «Кримінальне чтиво» за багатьма параметрами - класичний естетський фільм, «не що інше, як перетворення всіх основних течій американського кінематографа».

У лютому 1995 року «Кримінальне чтиво» отримало сім номінацій на «Оскар» (кращий фільм, актор - Джон Траволта, режисер, актриса другого плану - Ума Турман, актор другого плану - Семюел Л. Джексон, кращий сценарій і монтаж - Селлі Менкен) .

«Кримінальне чтиво» мало величезний касовий успіх. Тільки в США фільм зібрав понад 107 мільйонів доларів.

Наслідування «Кримінальному чтиву» утворило цілий напрямок в сучасному кіно.

4.«Форрест Гамп». Виробництво: «Парамаунт Пікчерс», 1994 р.

(Forrest Gump)

Виробництво: «Парамаунт Пікчерс», США, 1994 г. Автор сценарію Е. Рот за романом У. Грума. Режисер Р. Земекіс. Оператор Д. Берджесс. Художник Р. Картер. Композитор А. Сільвестрі. В ролях: Т. Хенкс, Р. Райт, С. Філд, Р. Вільямс, М. Вільямсон і ін.

Фільм «Форрест Гамп» мав феноменальний успіх: він був висунутий на премію «Оскар» за 13 номінаціями і в результаті отримав шість заповітних статуеток. За 35 тижнів прокату «Форрест Гамп» піднявся на п'ятий рядок у списку касових чемпіонів століття.

Дія фільму відбувається в американській «глибинці» - в південному штаті Алабама. Форрест Гамп в дитинстві був ізгоєм через залізні скоби, за допомогою яких йому виправляли ноги. Його коефіцієнт інтелекту всього 75 (в загальноосвітні школи США приймають дітей з коефіцієнтом інтелекту не нижче вісімдесяти). Спочатку Форрест здається гидким каченям - незграбний, сором'язливий, важко переступає в своїх ортопедичних черевиках. Однолітки називали його йолопом і дурнем. І тільки сусідська дівчина Дженні, над якою знущається батько, співчуває нещасному Форресту. Вона-то і навчила його головній життєвій заповіді: якщо на тебе нападають - біжи!

І ось Гамп, подолавши себе, скидає протези і тікає від улюлюкаючих хлопчаків, відчуваючи насолоду новознайденої свободи.

У коледжі він вже грав в американський футбол. Ставши членом збірної країни, Форрест разом з командою потрапив на прийом до президента Джона Кеннеді.

Стилізовані під хроніку чорно-білі кадри бесіди Гампа з главою держави справляють враження автентичності. Як і зустрічі Форреста з Ліндоном Джонсоном, Річардом Ніксоном, Джоном Ленноном і Елвісом Преслі.

На війну Форрест йде з одним приятелем - молодим негром, а повертається з іншим, професійним солдатом.

Гамп стає героєм і отримує від президента медаль за відвагу. Гуляючи в парадній формі по Вашингтону, він стикається з молодими антимілітаристами і навіть виступає перед ними. Форрест знайомиться з «Чорними пантерами» - членами войовничої негритянської організації, знаходить серед демонстрантів Дженні, потім подорожує по країні в складі збірної з пінг-понгу (грати в нього Гампа навчили в госпіталі).

Герой фільму стає учасником всіх найвідоміших подій американської історії останніх сорока років. Біографічний роман перенятий національною міфологією, не завжди зрозумілою для тих, хто виховувався на іншій культурі.

Гамп розбагатів, зайнявшись ловом креветок в прибережних водах. Ловити креветок заповідав герою негритянський друг, загиблий у В'єтнамі. А крім того, з цим заняттям пов'язана духовна реанімація лейтенанта Дена Тейлора, який втратив в джунглях обидві ноги. Потім був шторм, коли вціліло суденце Форреста і Дена, з тих пір той повірив, що все-таки він не залишений Богом.

Екранна біографія Форреста Гампа завершується в середині 1980-х. У фіналі маленький хлопчик вперше сідає в шкільний автобус і представляється водієві, як колись його батько: « добрий день , мене звуть Форрест Гамп». А біла пір'їнка летить за вітром, символізуючи його подальше непередбачуване життя ...

Режисер Роберт Земекіс, один з провідних майстрів масового кіно, м'яко, а іноді і їдко жартуючи над «американським способом життя», зігрів картину теплом людської участі і співчуттяк простим людям,які виживають в сучасному світі.

Після того успіху, який випав на долю фільму, здається неймовірним, що продюсер Уенді Фінерман протягом дев'яти років не могла знайти кінокомпанію, яка б зацікавилася екранізацією «Форреста Гампа».

Все розпочалося 16 жовтня 1985 року. Продюсер Стів Тиш із захопленням дивився ігри чемпіонату Америки з бейсболу, а віце-президент його «Тиш-компані» Уенді Фінерман захоплено читала рукопис книги «Форрест Гамп» Вінстона Грума.

До кінця 1985 року Фінерман і віце-президент виробничого відділу кінокомпанії «Уорнер бразерс» Еллін Стюарт придбали тимчасові права на екранізацію роману без зобов'язання поставити фільм.

Перший варіант сценарію, написаний Грум, Стюарт дала почитати молодому редактору Кевіну Джонсу. «Гамп пройшов головний тест на справжнього героя, - говорив Джонс. - Навіть після закінчення історії читачеві хотілося залишитися з цим хлопцем ». За порадою редактора з історії виключили самі фарсові елементи - наприклад, подорож Гампа на Місяць і були зменшені фізичні параметри Форреста.

Проте ніхто з відомих акторів і режисерів не виявив інтересу ні до фільму, ні до ролі.

У 1990 році Фінерман пішла з «Тиш-компані» і заснувала власну кіностудію. А Кевін Джонс зайняв пост віце-президента виробничого відділу «Парамаунт Пікчерс».

«Коламбія» відмовилася займатися проектом, і тоді Джонс запропонував екранізацію «Гампа» президенту виробничого відділу «Парамаунт Пікчерс» Гарі Луккезе. « Чудово пам'ятаю, як всю ніч читав цю книгу і реготав так, що ліжко ходило ходуном, - розповідає Луккезе. - Дружина вирішила, що у мене істерика, нервовий зрив. Думала, я збожеволів на роботі ».

За «Гампа» Луккезе віддав студії «Уорнер бразерс» сценарій бойовика «Виконавче рішення» і 400 тисяч доларів. Після цього він запропонував ставити «Гампа» колишньому оператору Баррі Зонненфелду, який в той час закінчував свій перший фільм «Сімейка Адамс». Зонненфелд сказав «так» і тут же висунув на головну роль Тома Хенкса. Остаточний варіант сценарію повинен був написати Ерік Рот.

Хенкс тільки що закінчив зйомки в «Філадельфії». Фінерман прислала йому сценарій. На наступний день актор зателефонував їй і сказав: «Мені сподобалося. Я згоден".

В цей час Баррі Зонненфелд отримав від нового керівника студії «Парамаунт» Шеррі Ленсінг спокусливу пропозицію, від якої він не зміг відмовитися: зняти другу серію «Сімейка Адамс» за гонорар в три рази більший, ніж йому обіцяли за «Гампа».

Засмучена Фінерман відправила сценарій агенту Земекіса Джеку Рапке, який передав його режисерові з позначкою «терміново». Через добу було отримано позитивну відповідь.

Після того як Рот допрацював сценарій, рада директорів «Парамаунт Пікчерс» затвердила бюджет у розмірі 40 мільйонів доларів.

Однак такий бюджет не дозволяв Земекісу в повній мірі використовувати спецефекти. Коли продюсер Стів Старкі підрахував всі статті витрат, вийшло, що «Гамп» буде коштувати на 10 мільйонів дорожче. Ленсінг домоглася збільшення бюджету «всього» на 5 мільйонів. Земекіс був в люті, хоча пізніше визнавав правоту керівників студії: «Поставте себе на їхнє місце. У вас просять 50 мільйонів на фільм, в якому немає ні чудовиськ, ні зорельотів. А потім ще чотири мільйони для того, щоб головний герой потиснув руку президенту ... »

Зйомки «Форреста Гампа» повинні були початися в кінці літа 1993 року, але ще залишалися акторські вакансії. Велися термінові пошуки виконавиці на роль Дженні. Джоді Фостер відмовилася. Земекіс зустрічався з Демі Мур і Ніколь Кідман, але вони були проти кінопроб, а Земекіс хотів подивитися актрису в парі з Томом Хенксом, головною зіркою фільму.

Перша погодилася пройти кінопроби Робін Райт. Будучи на восьмому місяці вагітності, вона блискуче зіграла сцену, в якій Дженні прощається з Форрестом на мосту. В результаті Райт отримала цю роль.

За кілька днів до початку зйомок з'ясувалося, що спецефекти будуть коштувати в два рази дорожче, ніж передбачалося. Тоді Ленсінг запропонувала своє вирішення проблеми: Земекіс, Фінерман і Хенкс відмовляться від частини гонорарів з одночасним збільшенням їх відсотка від зборів. Поміркувавши, вони погодилися, вигравши на цьому мільйони і мільйони доларів і продовжуючи до сих пір отримувати прибутки від прокату фільму в усьому світі.

Зйомки почалися в кінці літа 1993 року в Південній Кароліні. Непередбачені витрати - погана погода, складності з натурою, ненадійність обладнання, на якому проводилися спецефекти, - збільшили бюджетні витрати ще на 10 мільйонів доларів.

Які спогади залишила робота в «Форрест Гамп» у Тома Хенкса?

«Поки ми знімали, я відчував величезне хвилювання, все в мені тремтіло, - говорив актор в одному з інтерв'ю. - Протягом багатьох тижнів ми без зупинок працювали, при цьому стояла страшенна спека. Уже під час репетицій ми, актори, зрозуміли, чого від нас добиваються. У нас був напружений підготовчий період: режисер Роберт Земекіс, автор сценарію Ерік Рот, всі актори, що знімалися у фільмі, годинами обговорювали кожну сцену, логіку поведінки героїв. Ми продовжували цим займатися і під час зйомок. Створення образу нагадувало роботу над роллю інопланетянина. Доводилося дивитися на світ під іншим кутом зору ... »

У книзі Гамп теж наївний, але зовсім не так безневинний і везучий: він посвячений у таїнство сексу, курить травку, і якщо в кіно герою дано знайти сім'ю, в книзі інший фінал. Розширивши роль Дженні, сценарист Ерік Рот всі вади Гампа віддав їй. «Робін Райт грає Дженні ніжним створенням, підхопленим вихорами часу, - зауважує кінокритик Річард Корлисс, - переляканої дитини в тілі гарної жінки. Форрест - її рятівник. І питання не в тому, чи врятує він її чи ні, а в тому, чи дозволить вона себе врятувати ».

У грудні зйомки закінчилися, бюджет фільму перевищив 55 мільйонів, і на студії все були такі злі на групу «Форреста Гампа», що навіть не виділили 20 тисяч на традиційний банкет на честь закінчення зйомок.

Скандали тривали і під час монтажу, і під час озвучування. «Тепер я знав, що у них немає виходу, - усміхається Земекіс, - тому нахабно заявляв: хлопці, ви вже витратили п'ятдесят п'ять мільйонів, невже вам шкода якихось нещасних двадцять тисяч?»

Дані перших днів прокату «Форреста Гампа», випущеного на наступний день після національного свята 4 липня, не вражали. Але потім ситуація різко змінилася. Картина Земекіса стала п'ятою у списку загальних рекордсменів за касовими зборами, перевищивши рубіж в 300 мільйонів доларів.

21 січня 1995 року іноземні журналісти, акредитовані в Голлівуді, присудили «Форрест Гамп» три премії «Золотий глобус»: за фільм, режисуру і головну чоловічу роль, солідаризуючись з американськими критиками лише щодо призу за сценарій «Кримінального чтива».

До речі, саме знаменитий фільм Квентіна Тарантіно був головним суперником «Форреста Гампа» при розподілі премій «Оскар». Чим закінчилося суперництво - відомо. Тріумфом «Форреста Гампа». Том Хенкс отримав другу поспіль премію Американської кіноакадемії. Унікальний випадок! Крім того, він встановив ще один рекорд, отримавши за рік 70 мільйонів доларів.

Форрест Гамп одразу став культовою фігурою середини 1990-х років. Навіть престижні політичні журнали присвятили кілька статей явищу «гампізма», а по всій Америці стали виникати клуби «гампоманов». Американці штурмували музичні магазини, расхвативая компакт-диски з піснями 1960-х років, що звучать у фільмі. Вони зробили супербестселлеров роман Уінстона Грума, а також збірник «Гампізми: дотепність імудрость Форреста Гампа».

Питання для самоконтролю

1. Який процес в американській кіноіндустрії продовжився на початку 1980-х рр.?

2. У чому виражалася експансія американського кіно у 1990-х рр.?

3. Назвіть американських акторів, які прославилися в жанрі постановочного бойовика.

4. Режисер Джеймс Кемерон прославився фільмами про термінатора, назвіть жанр цих фільмів.

5. Розкажіть про творчість стивена спілберга у 1970-1980-х роках.

6. Чому серію фільмів про індіан джонс можна віднести до стилю пост-модернізму?

7. Які фільми Стівен Спілберг зняв у жанрі військової драми?

8. Охарактеризуйте особливості фільму «кримінальне чтиво».

9. Які фільми були засновані на теорії психоаналізу?

10. Чому фільми-фентазі стали популярними на початку ХХІ століття?

Тестові завдання

У 1982 р в США було знято :

a. 100 фільмів

b. 150 фільмів

с. 200 фільмів

d. 1000 фільмів.

Назвіть цільову аудиторію більшості американських фільмів:

a. Молодь

b. Літні люди

с. Жінки

d. Підприємці.

Фільми присвячені герою, який бореться зі злом, були зняті в жанрі:

a. Фентезі

b. Трилер

с. Мильна опера

d. Постановний бойовик.

Відомий фантастичний фільм «термінатор» був знятий режисером:

a. Інгмаром бергманом

b. Стівеном спілбергом

с. Джеймсом Кемероном

d. Анджеєм Вайдою.

У 1991 р. вийшло продовження фільму:

a. "матриця"

b. "хрещений батько"

с. "Боні і Клайд "

d. "Термінатор".

Який філм стивена спілберга знятий у 1974 р отримав приз на МКФ у каннах

a. "щелепи"

b. "дуель"

с. Шугерленд-експрес

d. "Шукачі втраченого ковчега".

У 1981 році з'явився на екранах кіногерой

a. Шерлок Холмс

b. МайклКарлыоне

с. Індіана Джонс

d. Термінатор.

Який фільм розповідає про дружбу хлопчика та прибульця

a. "Одісея 2001"

b. "петля оріону"

с. "інопланетянин"

d. "люди в чорному "

у 1994 р вищу нагороду у МКФ у каннах отримав фільм:

A. "порятунок рядового Раяна "

B. «одного разу в Америці

C. «кримінальне чтиво»

D. "банди Нью-йорку".

У 1997 р. вийшов на екрани фільм-катастрофа джеймса кемерона.

a. «Аеропорт»

b. "щелепи"

с. "пожежа в порту"

d. "титанік".

Рекомендована література

Основна:

Багацький В. В. Культурологія (історія і теорія світової культури ХХ століття) : навчальн. Посіб. кіїв: Кондор, 2007. 304 с.

Брюховецька Л.І.Кіномистецтво: навч. посіб. кіїв: Логос, 2011. 391 с.

Кириллова Н. Б. Медиакультура : от модерна к постмодерну. москва: Академический Проект, 2005. 448 с.

Костина А. В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества. 3-е изд., стереотип. москва : Ком Книга, 2006. 352 с.

Краснодембський 3. На постмодерністських роздоріжжях культури. кіїв: Основи, 2000. 196 с.

Кудрявцев С. 500 фильмов. москва: СП ИКПА, 1990. 381 с.

Лалл Д. Мас-медіа, комунікація, культура : глобальний підхід. Кіїв : К. І. С., 2002. 264 с.

Мировая художественная культура. XX век. Кино, театр, музика. Санкт-Петербург: Питер, 2008. 432 с.

Разаков В.Х.Художественная культура хх века : типологический контур. волгоград : волгоградского государственного университета ,1999. 432с.

Рокотов В. Голливуд. От «Унесённых ветром» до «Титаника». Москва: ЭКСМО-Пресс, 2001. 415 с.

Юренев Р. Н. Краткая история киноискусства. Москва: Издательский центр Академия, 1997. 228 с.

Додаткова:

Асенин С. В. Уолт Дисней. Тайны рисованного киномира. москва: Искусство, 1995. 312 с.

Грачёв А. В. Брюс Уиллис и Деми Мур — «крутая парочка» Голливуда. москва: Панорама, 2000. 320с.

Доусон Дж. Тарантино. москва: Вагриус, 1999. 272 с.

Дуган Э. Неприступный Роберт Де Ниро. москва: ТЕРРА, 1997. 340 с.

Звёзды Голливуда (80–90-е годы) / Отв. ред. Е. Н. Карцева. москва: Искусство, 1995. 400 с.

Кларксон У. Том Круз. Ростов-на-Дону: Феникс, 1998. 352 с.

Миняев В. В., Швелле Ф. Стивен Спилберг и его мастерская. Москва: Панорама, 2000. 325 с.

Паркер Дж. Шон Коннери. Москва: ТЕРРА — Книжный клуб, 1998. 528 с.

Режиссерская энциклопедия. Кино США . / Ответственный редакторЕ.Н. Карцева. Москва: Научно- исследовательский інститут киноискусства, 2002 . 538 с.

Стивен Спилберг. Биография, составленная по работам американских писателей и журналистов. / Автор-сост. Е. С. Юрченко. Ростов-на-Дону: Феникс, 2000. 352 с.

Уолкер А. Одри. Смоленск: Русич, 1997. 444 с.

Хепбёрн К. Я: Истории из моей жизни. Москва: Вагриус, 1995. 372 с.

Экран-90 / Сост. Ю. Тюрин, Г. Долматовская. Москва: Искусство, 1990. 319 с.

Енциклопедія постмодернізму. / Уклад. Ч. Е. Вінквіста та В. Е. Тейлора ; Пер. з англ. В. Шовкуна ; Наук. ред. пер. О. Шевченко. Кіїв : Основи, 2003. 504 с.

Опорні поняття "Глобалізація", "постановний бойовик", "військова драма", "інтелектуальна мелодрама", "кінофарс", "пригодницька фантастика", "монополізація економіки кіно", "експансія", "фільм-катастрофа", "гампізм".:

Тема 11. Кінематограф незалежної України у 1991 – 1999 рр.

План

1. Перші досягнення та недоліки українського кіно у 1991-1999 рр.
2. «Вогнем і мечем», 1992 р.
3. «Гетьманські клейноди», 1993 р.
4. «Втрачені світанки», 1995 р.
5. Перші досягнення та недоліки українського кіно у 1991-1999 рр.

Тематичне розмаїття у ігровому кінематографі кінця 1980-х — початку 1990-х років великою мірою було спровоковане ослабленням ідеологічного тиску та усуненням жорстких цензурних обмежень, у чому спостерігалась аналогія з ситуацією у неігровому кіно. Проте, існували і певні розбіжності.

Спростування такої функції кінематографа, як обслуговування актуального ідеологічного замовлення поставило митців в умови «самозамов- лення», що великою мірою інспірувало проблемний вимір кінематографа перехідної доби. Йдеться про «втрату» героя. Сказати б, мистецтво періодично впадало у подібний стан «розгубленості», коли звичний екранний герой втрачав чинності внаслідок невідповідності насущним вимогам буттясоціуму. З другої половини 1980-х років стало надто помітним, що «героїчний» герой у вітчизняному кіно втратив свої «повноваження», а ознаки нового актуального типу все ще знаходилися в стадії формування. Кінематографісти у намаганнях знайти «героя нашого часу» йшли різними шляхами. Одні режисери виявили схильність вести такий пошук переважно на обширах соціальності, інші — зосереджуючись на рефлексіях персонажа, поринаючи у його внутрішній світ.

Проте, важко обминути зміцнення наприкінці 1980-х років важливої тенденції, що згодом отримала плідний розвиток в кінематографі України часів незалежності. Йдеться про вияв рис екзистенціального світосприйняття у вітчизняному мистецтві і в кіномистецтві зокрема.

Екзистенційний дискомфорт на вітчизняному кінопросторі

Сказати б, елементи екзистенціального сприйняття світу з’явилися в українському кінематографі навіть раніше, ніж ідеї «філософії буття» здобули поширення у світі. Адже одна з характерних рис української ментальності — інтровертність (схильність до самозаглиблення, до проекцій зовнішнього світу у світ внутрішній) органічно співвідноситься із самотністю — базовим екзис- тенціалом філософії буття і такими його похідними, як Відчуження (пригадаємо: «моя хата скраю»), скорбота (на підтвердження — традиція фатального трагізму в літературі), покірність долі (схильність до споглядальності, отже до пасивного світосприйняття). В певному розумінні перші прояви екзистен- ційної самотності кінематографічних героїв спостерігалися в українському кінематографі ще в умовах домінування «колективістичної» свідомості. Як це не парадоксально, при досить жорсткій ідеологічній настанові, що не передбачала сприйняття людини як самодостатньої особистості, а лише як «члена колективу», часом поза бажанням авторів, соціальна або історико-революційна драма перетворювалась на екзистенціальну драму особистості.

З часом екзистенціальна самотність кіногероїв продовжує поглиблюватися, аби наприкінці 80-х років проявитись на екрані своєрідним духовним декадансом — остаточним усвідомленням персонажами своєї безпритульності.

у кінематографі 1990-х феномен маргінальності вже демонструватиме екзис- тенційну незалежність від умовностей соціуму, оскільки маргінальна людина не прикута до зовнішнього світу, а відтак — «відкрита» йому.

При поступовому нівелюванні опозиції «центр-маргінеси» у вимірі екрану поступово формується нова іконографія простору, насамперед ця тенденція позначається у фільмах «міської прози». Популярності набуває обрання місцем діїмежових зон «переходу», якими є цвинтар та божевільня. Так «Смиренне кладовище» (1989) Олександра Ітигілова стало прозорою метафорою нашого суспільства, вивівши на авансцену соціального буття маргіналів.

Таким чином, фільми напрямку «міська проза», спираючись на міцне теоретичне підґрунтя сучасних філософських течій, наочно продемонстрували тенденцію до поглиблення почуття самотності у сучасної людини. Орієнтація цих творів на екзистенціальні проблеми особистості сприяла створенню вітчизняної кіномоделі «міфу абсурдної людини».

Отримання Україною незалежності стало подією, що спричинила радикальні зсуви у світоглядних орієнтирах громадян країни, активізувала процеси колективної пам’яті на загальнонаціональному рівні, інспірувала бажання самоідентифікації. Складні тектонічні процеси усієї попередньої історії, прогнозування найближчих та віддалених наслідків наявних змін — все це стало об’єктом дослідження кінематографістів. Адже важко заперечувати, що саме кінематограф, який з необхідністю переводить в екранну площину актуальні ідеї, інтерпретує значні події у бутті країни та світу, певним чином формує «епос свого часу». Окрім того, кінематограф, перебуваючи у статусі мистецтва, претендує на визначення оновлених параметрів світу та місця людини у ньому. Не обмежуючись координатами сучасності, кінематографісти взяли на себе непросте завдання розібратися з нашою спільною історичною пам’яттю. Ось чому на початку доби незалежності потужний кінематографічний вектор зорієнтувався у колективне минуле, реконструюючи події далекої та близької історії.

Пам’ять, як відомо, схильна домальовувати або трансформувати ті чи інші спогади, часом доволі упереджено, пропонуючи замість реальних фактів авторські версії їх сприйняття, послужливо розгортаючи ряд інтерпретацій, нібито у зворотній перемотці значимих фрагментів та епізодів. Це дуже цікавий феномен, що свідчить про переплетіння досвіду життя й мистецтва. Так автори, повертаючись до подій, висвіт-

лених ними у стрічках радянського періоду, у фільмах новітнього часу іноді надавали історичним інцидентам кардинально відмінного забарвлення. Насправді кінопроцес 1990-х років є негомогенним та нелінеарним. Він нагадує параболу з умовною «точкою екстремуму» близько 1996 року, коли інтенсивне гальмування держпідтримки та інші «позамистецькі» і цілком творчі фактори спричинили кризу «малокартиння». Зазначимо, що внаслідок інерційності процесу фільмування практично до 1992 року завершувались виробництвом фільми, що потрапили у «запуск» до підписання Декларації державного суверенітету та Акту Незалежності України. Загалом фільми початку 90-х років переважно сприймаються через призму здолання певних комплексів доби «дорослішання». Зокрема це знайшло прояв у зверненні до «табуйованої» тематики та розвиткові жанрового кіно, що практично не розвивались за часів, коли «поняття не були тотожні собі». Згодом жанрово-тематичні новації отримали ще й низку цілком прагматичних підстав. Отже, кіноісторія 1990-х ніби поділяється на кінематограф початку і кінця першого десятиліття незалежності — на дві своєрідні «пятирічки».

Кінематограф початку 1990-х, тобто після отримання Україною державного суверенітету, виразно сфокусований на пострадянських рефлексі- ях, запалений прагненням до відновлення історичної справедливості. У фільмах цього періоду починає формуватись новий погляд на події, канонізовані кіноекраном попередніх десятиліть: «Останній бункер» (1991) Вадима Іллєнка, «Атентат. Осіннє вбивство у Мюнхені» (1995) Олеся Янчука ....

Фільми, спрямовані на викриття злочинів радянської тоталітарної системи, її репресивних механізмів утворювали окремий масив. Серед стрічок, орієнтованих на дискредитацію ідей авторитаризму, так званого «інтернаціоналізму», інших «ізмів» радянської доби, варто назвати трилогію Олександра Муратова («Танго смерті», 1991; «Геть сором!»,1994; «Вальдшнепи», 1996), біографічний фільм «Із життяОстапаВишні» (1991) Ярослава Ланчака, «Секретний ешелон» (1993) Ярослава Лупія. Драматургічною основою фільмів цього обширу були переважно літературні твори заборонених свого часу авторів.

Вражаючий (з різних причин) фактаж здебільшого не вимагав додаткових пошуків у сфері методики його подання, втім автори не відмовляються від експериментування з технологією фільмування. Приміром, Олександр Муратов у кожному з фільмів своєї трилогії використовує новий прийом — виріруваний кадр у «Вальдшнепах» (оператор Володимир Басс) нагадує стару світлину або дагеротипію, а смислоутворюючим прийомом у фільмі «Геть сором!» обрано подвійну експозицію, що можна тлумачити як метафору зародження звичаю подвійних моральних стандартів. Симптоматичним є звернення до творів Миколи Хвильового — апологета «українського рене-сансу» — автора, забороненого ще за часів «розстріляного відродження». В культурний обіг повертаються імена літераторів, довгий час відверто «небажаних»: Володимир Винниченко, Володимир Набоков, Микола Хвильовий та інші. Означена тенденція, з одного боку, завдячує «реабілітаційним» процесам, що проявилися в культурі України ще наприкінці 1980-х років, з іншого — обумовлена традиційною для українського кінематографа проблемою дефіциту «міцних» оригінальних сценаріїв (наслідок відсутності «школи» кінодраматургів). Така нестача в різні часи звично компенсувалася екранізаціями літературної класики (творів М. Гоголя, І. Франка, О. Кобилянської, М. Коцюбинського). Саме ця звичка до уважного читання літератури ввела в кінематографічний обіг 1990-х імена сучасних письменників: Валерія Шевчука, Олександра Жовни, Євгена Гуцала та ін.

До симптоматики означеного періоду слід віднести зацікавлення такими сферами життя та історії, що кілька десятиліть з різних причин залишалися поза увагою кінематографістів. Відбувалося відкриття безлічі «ареалів», які тривалий час видавалися «білими плямами». Кінематограф активно опрацьовував «тематичні обшири», звільнені від заборон та цензурних обмежень. Відчувши перший подих свободи, кінематографісти створили низку сміливих за тематичною незвичністю картин, що відбивали нові реалії буття: «паралельне життя» у нічних клубах, наркоманія, проституція і організована злочинність. Проблеми, що попервах видавалось своєрідною «соціальною екзотикою», згодом сформують дискурс соціального занепокоєння. Корпус проблемних фільмів першої половини 90-х був ініційований наступними темами:

проституція («Зелений вогонь кози» (1989, А. Матешко), «Путана» (1991, О. Ісаєв),

мафія («Викуп», 1993, В. Балкашинов),

наркоманія («Погань», 1990, А. Іванов),

жертви геноциду(«Ізгой», В. Савєльєв, 1992) та ксенофобії(«Кисневий голод», 1992, Андрій Дончик),

наслідки імперської експансії — «Афганець» (1991) та «Афганець-2» (1993) Володимира Мазура.

Взагалі мозаїка багатокартиння початку 1990-х років, являючи строкату жанрово-тематичну палітру, важко піддається строгій типологізації. Проте, все ж таки спробуємо визначити основні семантичні центри цього роз маїття.

Потужний масив складають кінематографічні відтворення нашої історії — далекої і не дуже. Канонізовані (підправлені) версії реальних подій, що пов’язані з больовими точками колективного несвідомого нації. Фільми цієї категорії зазвичай містять елементи автентичної агіографії (оповіді про свя

тих та героїв), варіації самопрезентаційного міфу. Відтак належать до ритуально-магічних актів візуалізації, що передбачають неабияке «психотерапевтичне» значення:

* стрічки, присвячені розкриттю скандальних таємниць недавньої доби, що виконували компенсаторну функцію, сприяли реваншу репресованої свідомості;
* фільми, які оповідають про негаразди сучасності — соціальні, екологічні, політичні (зазвичай позначені піднесеною публіцистичністю), де страхітливе буття виглядає своєрідною антитезою ідеалізації з недалекого минулого;

картини екзистенціальної проблематики, у яких конфлікт перенесено із зовнішнього, по відношенню до героя, світу у внутрішній. моральний персонаж

картини, породжені бунтівним «лібідо» (або невибагливі імітації невротичних наслідків довгого придушення проявів «основного інстинкту»), в яких секс та еротика виплеснулись на полотно екрана з надмірною відвертістю;

стрічки, що демонструють захоплення феноменами позасвідомого — містикою, потаємним, загадковим. Таку орієнтацію можна віднести до наслідків типового для межі століть випадіння з раціонально-розумової сфери.

Зазначимо: у перші роки незалежності, попри намагання режисерів ігрового кіно бути «на піку» «найсвіжішої» проблематики, виразну пріоритетність в осмисленні актуальних подій, катаклізмів та прогнозів зберігає неігровий кінематограф. Цілком вірогідно, позначилась туга за «справжністю», жадання дізнатися істину, пережити правдиві трагедії сьогодення та історії, побачивши їх очима документалістів. Сила інерції змушувала глядача сприймати однокорінність слів «документалістика» і «документ» як певну гарантію достовірності.

За часів розвалу комуністичної формації та після отримання Україною незалежності центр уваги кінематографістів переноситься насамперед на трагічні наслідки антиукраїнської політики Імперії:

тема голодомору, що стала об’єктом кінематографічної уваги спочатку за межами України, у канадській діаспорі, за часів перебудови досліджується вітчизняними майстрами екрану, а у добу незалежності набуває поглибленого розвитку. Це постановчо-хронікальний «Голод 33» (1991) Олеся Янчука; художньо-публіцистична картина-реквієм жертвам голодомору 1933-го року в Україні «Пієта» (1993) Миколи Мащенка; документальна стрічка «Великий злам» (1993) Сергія Лисенка; «Час скорботи і пам’яті» (1993, режисер О. Косіков); тетралогія «Українська ніч 1933-го» (1994, режисер В. Георгієнко);

відлуння воєнних зіткнень та кровопролить різних часів, серед яких тема національно-визвольної боротьби 1941-1954 рр. у Західній Україні, суворо заборонена за радянської пори: спомини про УПА «Проводжала мати сина» (УПА) /1993/ та «Спогад про УПА» («Розрита могила») /1994/ Леоніда Мужука. Національно-визвольному руху присвячено стрічки «Тверді мелодії» (1993) Георгія Давиденка та Олександра Давиденка; «Чия правда, чия кривда» (1993) Аркадія Микульського;

наслідкам репресій присвячено фільми «Табірний пил» (1990, Георгій Давиденко), «Сталінський синдром» (1990, Роман Ширман);

продовжувалось екранне осмислення чорнобильського лиха, з усіма його екологічними, психологічними та соціально-політичними похідними: «Пробудження (Наслідки Чорнобиля)» (1992, режисер Ігор Кобрін); до деся

тої річниці трагедії були створені короткометражні неігрові фільми: «Не хочу згадувати Чорнобиль» Ігоря Кобріна, «Чорнобиль — роки і долі» Георгія Шкляревського та «Десять років відчуження» Сергія Буковського (усі три стрічки 1996 року). Роллан Сергієнко, для якого Чорнобиль став більше, ніж тематичним тлом фільмів, продовжує свій чорнобильській цикл. 1991 року виходить фільм В. І. Кріпченка та В. В. Таранченка «Невиданий альбом», присвячений відомому фотокореспонденту, автору книги «чорнобильський синдром» Ігорю Костіну, образні фотографії якого збуджували пам’ять про «чорний біль» України.

Фільми екологічної та чорнобильської проблематики ініціювали утворення потужного тематичного сектору в кінематографі 90-х років ХХ ст., адже не залишали байдужими глядачів у всьому світі.

у ситуації ідентифікаційної кризи цілком закономірно виник масив стрічок, присвячених спробам проникнення у коди національної культури, дослідженню ритуалів та вірувань: «Українські відьми» (1993) В. Василенка, та стрічка цього ж режисера «З мороку тисячоліть» (1994), де автор намагається винайти корені українців у стародавній Індії; Режисер Б. Квашньов у стрічці «Шосте чуття» (1994) запровадив аналіз національного гумору. Симптоматично, що вихід цього кінематографічного дослідження специфіки сприйняття комічного українцями збігся у часі з піком виробництва в Україні безпорадних, відверто несмішних комедій, таких, як «Браві хлопці» (1993) Миколи Засєєва, «У пошуках мільонерки» (1993) Володимира Артеменка, «Зефір у шоколаді» Олександра Павловського тощо.

неігровий кінематограф відкриває таємниці доль відомих особистостей. Знімаються стрічки, присвячені знаним діячам культури і мистецтва: Олександру Довженку, Василю Стусу (обидві стрічки 1992 року); героями фільмів стають Віктор Некрасов, Євген Станкович, Микола Вінграновський, Михайло Драгоманов, Борис Лятошинський. Після 1996 року по центру кінематографічної уваги опиняються насамперед історичні особи: гетьман Богдан Хмельницький, Олег Ольжич — поет і герой, закатований гестапо, якому присвячено документальну трилогію Аркадія Микульського «Я камінь з Божої пращі» тощо.

Кіноекран взявся за виконання амбітного завдання — оприлюднити невідомі факти національної історії, розповісти правду про події недалекого минулого, згадати призабуті або заборонені для згадування імена — відкрити Україну для українців і світу. Можливо саме з цих причин Національна кінематека — правоприємник студії «Київнаукфільм», 1993 року здійснює масштабний проект — 108 короткометражних фільмів під загальною назвою «Невідома Україна». Метою тематичного циклу стало просвітницьке завдання висвітлення історії держави від прадавніх часів до здобуття країною незалежності.

Близький по суті узагальнюючий образ світової історії міститься у фільмі СергіяБуковського «Знак тире» (1992). Автор продемонстрував, яку вирі буремних подій перетинаються долі людей з різних часів та географічних просторів, будь то Америка чи Нагорний Карабах. Документальні кадри сьогодення і вишукані епізоди німих стрічок за участі Віри Холодної — все, що потрапляє під винесений у назву знак пунктуації виявляється життям, буттям, сповненим захоплення і болю, грандіозних катаклізмів і дрібних проблем.

Узагальнюючи окреслений кінематографічний ландшафт, закономірно констатувати: часи «перебудови» призвели до руйнації тоталітарного суспільства і як наслідок — до нової зміни міфосвідомості, що відразу ж виявило себе на «кінематографічній ниві». Якщо протягом довгих років поле культури для України було позначено штучним послабленням традиційного та національного за рахунок гіпертрофування політичного, то з середини 80-х спостерігаємо зворотний процес — зміну політичної ідеологічної доктрини на національну. Втім оптимістичні сподівання на миттєве відродження національного кінематографа на якісно новому рівні виявилися марними...

Відтак, деміфологізатори і міфотворці пострадянського кіно 1990-х опинилися в омріяній ситуації творчої свободи (на жаль, позбавленої економічного підґрунтя). І водночас потрапили у ситуацію роздоріжжя. З одного боку вабила перспектива вписатися в «європейський хронотоп» (термін Кирила Разлогова), з іншого — не покидало бажання зберегти національну неповторність.

Тому кінопроцес 1990-х років демонструє дивне сполучення акцентованої національної неповторності з інтегруванням у буття світу, що дедалі глобалізується. Кіномодель цього періоду виглядає як багатовекторне утворення. Одним з магістральних спрямувань стало відродження у вимірі екрана національної та етнічної міфології, зречення уніфікації. Водночас відбувалось активне спростування компрометуючих зв’язків з соцреалізмом. Спроби уникнення нової доктринальності актуалізували відому формулу «треба пізнавати історію, аби краще розібратись з проблемами сьогодення».

1. «Вогнем і мечем», 1992 р.

Режисер

Єжи Гофман

Продюсер

Єжи Гофман

Сценарист

Генрик Сенкевич, Andrzej Krakowskid[1] і Єжи Гофман[1]

На основі

Вогнем і мечем

У головних

ролях

Міхал Жебровський

Олександр Домогаров

Ізабелла Скорупко

Богдан Ступка

Оператор

Grzegorz Kędzierskid[1]

Композитор

Krzesimir Dębskid

Нестримне бажання долучитися до «відкриття реальної Історії» стало поштовхом до ностальгічної реставрації, яку можна вважати симптомом своєрідного неокультурного синдрому. Помітимо, що ситуація розвивалась у повній відповідності до теорії Ролана Барта: місце розвінчаного міфу займав новий міф, затребуваний актуальними параметрами буття. Тут варто було б принагідно навести міркування щодо взаємовпливу Історії та кіноісторій, про зв’язок інтерпретацій історичних картин з цілком актуальними подіями поточного моменту, про так званий метод «історичних паралелей» тощо.

Вогне́м і мече́м — польський історичний фільм режисера Єжи Гоффмана, випущений 1999 року. В основу фільму ліг однойменний роман Генрика Сенкевича «Вогнем і мечем». Останню з трьох частин трилогії Сенкевича екранізував Єжи Гофман, після Потопу і Пана Володийовського, хоч письменник створив цей роман першим. Одночасно з кіноверсією була вироблена телевізійна версія — міні-серіал.

Ян Скшетуський, посол князя Яреми Вишневецького, повертається із завдання з Криму. На шляху він рятує життя козацькому полковнику Богдану Хмельницькому. Під час перепочинку в корчмі заприятелював з двома шляхтичами Яном Заглобою і Лонгинусом Підбийп'ятою, які мали можливість побачити, як Скшетуський справляється з нахабним старостою Чаплинським. У подальшу дорогу вирушають разом. Невдовзі натрапляють на розбиту карету княгині Курцевич. Та допомагають у цій складній ситуації племінниці її померлого чоловіка княгині, Гелені.

Хмельницький організовує на Січі велике повстання козаків, яких підтримали кримські татари. Бунтівники перемагають польські коронні війська під Жовтими Водами й Корсунем. Бунт намагається «втопити в крові» князь Ярема Вишневецький, якому служать Скшетуський з Підбийп'ятою. Військові обов'язки відривають Скшетуського від його коханої Гелени. І він не в змозі захищати її від загроз війни та закоханого в неї козака, Богуна.

Військо Вишневецького не може розраховувати на допомогу інших магнатів, бо вони бажають домовитися з козаками. Посполите рушення, яких зібрали під Пилявцями, втікає від звістки про прибуття татар. Військо князя зводять укріплення у фортеці Збараж, де бере в облогу їх величезна армія Богдана Хмельницького і хана Іслама Гірея. Шляхта, в числі кільканадцяти тисяч солдатів захищається хоробро, але не має шансів проти такої великої сили.

Князь відсилає Підбийп'яту, щоб він прокрався через табір козаків і сповістив короля про важке становище війська. Лонгинус Підбийп'ятка гине від стріл, з молитвою на устах. Ця місія вдається Скшетуському, завдяки якому король Ян II Казимир рушає з підмогою на Збараж.

Князь, Скшетуський і Заглоба стають героями, рятують Гелену, а крім того ловлять Юрка Богуна (але Ян Скшетуський прощає йому викрадення Гелени та відпускає).

Хоча оригінально роман є першою частиною Трилогії, фільм вийшов останнім у кіноверсії Гоффмана, який відзнятий після фільму Потоп (1974), і фільму Пан Володийовський (1969).

Окрім іншого, це могло було викликане через політичну напругу, яка могла виникнути між Польською Народною Республікою і Українською РСР. Кінознімання знову піднімало політично складні теми польсько-українських стосунків (іншим зупиненим проектом був Тарас Бульба за Гоголем), що не дуже віталося Радянським Союзом.

Історичні невідповідності

• Вінницького полковника звали Іван Богун (а не Юрко) і він був одруженим, мав двох дітей на час повстання. У фільмі показано поєдинок між Богуном та Володийовським, в якому Богун був поранений. В дійсності цього поєдинку не було.

• У фільмі битва під Жовтими Водами триває 2 дні і причиною поразки польського війська стала погана погода. В дійсності битва тривала понад 2 тижні й причиною поразки поляків була тактика та навички козаків.

• У фільмі показано, що Скшетуський врятував життя Хмельницькому від нападу розбійників. В дійсності такого не було.

• У фільмі показано козаків голодранцями, хоча ударна частина козаків — це колишні наймані солдати 30-тилітньої війни: добре екіпіровані й озброєні воїни, що знали стрій, знали диверсійну і саперну справу, мали хорошу польову артилерію. Усього з війни повернулося близько 40-а тисяч. Козаки-реєстровці ж були або шляхтою (драгуни і улани), або значковими товаришами гусарів (у почті Скшетузького були яскраві представники такого роду війська, стояли у задніх рядах гусарів, підтримували атаку лави лицарів). Руська шляхта була яскраво вбраною і була добре забезпеченою зброєю, обладунками і бойовими кіньми. Також козаки (під час бою) не поділялись на стрільців і пікінерів (піки не знали узагалі) — і не котили в атаку возів, не мали танків (у фільмі це гуляй-городина з активним броньовим захистом у вигляді мішків із піском) тощо.

• У фільмі показано атаку легкої козацької кінноти (і татарської легкої кінноти) на гусарів. Історично неможливо: козаки й татари стріляли із сідел і відступали, ударної холодної зброї не мали. Ця тактика збереглася і в кубанців до Другої світової. Лансменами були донські козаки — однак у фільмі їх немає. Історично був факт застосування важкої (броньованої і з піками) кінноти Богуна проти гусарів — результат невідомий.

• У фільмі польська кіннота топче козацьких пікінерів, а потім ті переганяють гусарських коней, коли втікають. Неможливо у принципі. Показано у фільмі «для краси»: поляки дуже шанують своїх гусарів.

«Вогнем і мечем» став одним із найбільш відвіданих польських фільмів у Польщі за числом глядачів після 1989 року — 7,15 млн осіб.

Спецефекти до фільму створила фірма «Machine Shop», яка до того працювала над такими фільмами, як «Термінатор-2» та «Хоробре серце».

Фільм посідає друге місце в списку найдорожчих польських фільмів.

Частину стрічки знято в скансені Музеї мазовецького села в Серпці, побудовані там макети можна побачити сьогодні, а також у Біскупинському городищі

Знімальний період тривав від 6 жовтня 1997 до 28 червня 1998.

Один з саундтреків до фільму — «Наливаймо браття» Крищенка & Лісовола було використано у стрічці без жодного дозволу чи згадки про авторів.

Пияцтво під час походів вважались в козаків карним злочином. В фільмі вони п'яниці.

3.«Гетьманські клейноди», 1993 р.

Режисер

Леонід Осика

Сценарист

Сергій Дяченко, Леонід Осика

У головних

ролях

Сергій Романюк

Людмила Єфименко

Лесь Сердюк

Оператор

Вадим Іллєнко

Композитор

Володимир Губа

Художники

Інна Биченкова

Національна кіностудія художніх фільмів ім.О.Довженка,

«Істернізація» замість «совєтизації»Така тенденція намітилась на початку 90-х років, коли кіно незалежної України почало шукати своє «національне обличчя» та культурну самото- тожність. При чому одним з шляхів досягнення ідентичності виявилось створення своєрідних «істернів» (на зразок західних вестернів, тільки на національному матеріалі). Йдеться про творення нового кінематографічного міфу. Назвемо лише кілька вітчизняних «істернів»: «Козаки йдуть» (1991, Сергій Омельчук), «Тримайся, козаче!» (1991, Віктор Семанів), «Дорога на Січ»

(1995, Сергій Омельчук). Національний міф, покладений в основу подібних козацьких апологій, є романтизованим міфом Козаччини XVII — початку XVIII ст. Відтак, прорадянська міфологізація свідомості поступилась місцем іншій. Навіть простий перелік назв стрічок є дуже показовим. Він змушує замислитись про основні детермінанти неоміфологічної матриці.

У1993 року Леонід Осика, вельми помітна постать в українському кіно, знімає за повістю «Крутіж» Богдана Лепкого фільм, у назву якого було

винесено символи гетьманської влади і незалежності України — «Гетьманські клейноди». Події картини відбуваються в Україні XVII ст., одразу після смерті Богдана Хмельницького, коли його син Юрій усунув від влади гетьмана Виговського. Прибічники Богдана Хмельницького допомагають його доньці Олені врятувати клейноди, а тим самим підтримати законність інституту влади в державі. Фільм містить досить натуралістичну сцену страти одного з героїв шляхом насаджування «на палю». Варварська технологія, до того відома глядачам хіба що за фільмом польського режисера Єжи Гофмана «Потоп», стала своєрідним візуальним шоком, що цілком вірогідно, на смисловому рівні мав продемонструвати жорсткість боротьби за клейноди вищої влади, задіявши прийоми асоціативної історичної ретроспекції.

Режисер торкається у фільмі історичних аспектів консолідації українців навколо сильної особистості, що є однією з провідних у вітчизняному історичному кіно. У творах, розрахованих на широкого глядача, фабульні перипетії зазвичай «упаковані» у «маскультні» формули, де ясно розділені ролі «хороших хлопців», які воюють «за перемогу добра і справедливості» і тих, хто стоїть їм на перешкоді. Такі ідеологічні послання набувають додаткової переконливості при розчиненні у фактах реальної історії. Отже, пошуки справжності достеменно збігаються з шуканням своєрідної системи підтверджень-алібі (термін Жана Бодріяра) істинного представлення подій, тобто саме такими, «як вони були насправді». Жан Бодріяр формулює сенс цього тяжіння: «Як побудувати собі давні руїни», пояснюючи намагання здійснити «втечу в часі»— метафоричний відхід в історичне минуле — наївним сподіванням, що версія історичного минулого є «легендою», яка а priori характеризується коефіцієнтом достовірності. Втім, оскільки її специфічне переживання виявляє залежність від доби та стилю, вона сама є функцією середовища та часу. Все минуле залучається в обіг, у цикл вжитку — екрани заповнилися знаками та ідолами, які «відсилають» до чогось, не важливо, справжнього чи вигаданого». Відтак, подібні «походи в історію» мають за мету насамперед вирішення проблем цілком сучасних. Факти минулого отримують специфічне переломлення. Передбачається, що перемоги персонажів, інтерпретованих як позитивні, метонімічно переносяться на сферу політики або соціального буття.

Як свідчить практика, кінематографічні апеляції стосуються переважно найближчого шару історії та культури або ж больових точок колективного несвідомого. В українському кіно «вісь апеляцій» утворюється оголеним нервом колективної історичної пам’яті.

Стереотип активного, позитивного і до того ж національного героя, що загалом склався у вітчизняних «істернах», отримає несподівану, можливо не до кінця передбачену автором, іронічну інтерпретацію у фільмі Михайла Іллєнка «Фучжоу» («Чекаючи вантаж на рейді Фучжоу під пагодою», 1993). Сільській дурник Орест, потрапивши до Америки у пошуках коханої «доньки рибалки», стає надто балакучим та активним (візуалізуючи метафору «свободи слова», а також інших західних можливостей). Втім, набуваючи активності, Орест водночас фатально втрачає риси українськості.

Такими були перші кроки моделювання національно орієнтованого образу світу: творення іміджу українця в очах світу і навпаки — транскрипції оновленого світу у свідомості нації.

Кожен народ, безумовно, має право на власні міфи. Насторожувало лише відверте бажання кіноміфотворців «відповідати ситуації», нехай навіть за рахунок якості творів. Свідома настанова режисерів на підкреслену домінанту національного, як помічає дослідник механізмів впливу екраннихобразів на психіку глядача Олексій Орлов, «можливо саме тим випадком, коли власне естетичний зміст виявляється відсунутим на другій план, фільм стає функцією або образом національного менталітету».

4. «Втрачені світанки», 1995 р.

Режисер

Григорій Кохан

Сценарист

Григорій Штонь

У головних

ролях

Сергій Романюк

Георгій Морозюк

Анастасія Сердюк

Володимир Терещук

Оператор

Віталій Зимовець

Композитор

Олег Кива

Монтаж

Лариса Улицька

Художник

Василь Заруба

«Кіностудія імені Олександра Довженка»

«Втрачені світанки», - український художній фільм режисера Григорія Кохана, відзнятий у 1995 році на Національній кіностудії художніх фільмів імені О. Довженка.

Російські більшовицькі окупанти прагнуть встановити свої порядки на знову окупованих ними землях Західної України. Партизанська армія УПА ставить спротив російській окупації та воює за відновлення Незалежності України. Місцеве населення та родичі вояків УПА як можуть підтримують відважних борців за незалежність у визвольних змаганнях проти російських окупантів, і за це росіяни та їхні посіпаки жорстоко придушують українську людність, розпочавши масові вбивства та виселення українських сімей на Сибір. Вояки УПА намагаються цьому запобігти, але сили надто нерівні… Повстанці можуть лише помститися й покарати катів.

в кінематографічних зверненнях до осмислення історичних подій у Західній Україні кінця 1930-1940-х років. На тлі декларації бажань авторів залучитися до Реальної Історії, очистивши її він зайвих нашарувань, в оновленій презентації реконструйованої моделі світу закономірно проростає новий міф, і у параметрах цієї міфоматриці вельми цікавою видається роль слова та функція мовного коду. Задля доведення такого твердження розглянемо кілька фільмів з обширного корпусу стрічок, у яких зроблено спробу показати більш-менш правдиву ситуацію розподілу сил у протистоянні УПА-НКВС. Симптоматично, що фільми означеної спрямованості майже всі двомовні, тобто адекватно відтворюють мовну ситуацію як побутову рису Західної України відповідних часів. Між тим в контексті конкретних суспільно-історичних обставин ця двомовність отримує функцію ідеологічного символу (до того ж не тільки, а часом і не стільки етнографічного, скільки морального). Пригадаємо такі стрічки, як «Карпатське золото» (1991, Віктор Живо- луб), «Останній бункер» (1991, Вадим Іллєнко), «Атентат. Осіннє вбивство в Мюнхені» (1995, Олесь Янчук), «Страчені світанки» (1995, Григорій Кохан). Двомовність у цих фільмах може трактуватись як метафора людського непорозуміння. При цьому помічається симптоматична (з позицій неоміфологіч- ного забарвлення) закономірність: мовний код, навіть не завжди збігаючись з національною приналежністю персонажів, маркірує прибічників Добра і Зла, подібно до того, як цю функцію свого часу виконував код соціальний.А нетривіальне взаємопроникнення національних, політичних та загальнеокультурних міфів і міфологем позначає поступовий відхід від ситуації початку 1990-х років, коли на хвилі деміфологізації деформованої історичної свідомості в українському кінематографі спостерігалися небезпечні симптоми впадіння в іншу крайність — створення такою ж мірою неправдивого міфу, лише з протилежним знаком. «Пошуки істини» часом обертались «перекодуванням» у межах відпрацьованої структури, коли при збереженні функцій (кровопролиття, грабіж, офірування) змінювалися «імена», тобто виконавці.

Зрештою, приходить усвідомлення: головна проблема полягає в тому, що і кати, і зрадники, і жертви — породження однієї землі. Ідея отримує екранне втілення. Взяти хоч би Іуду Сікорського з фільму «Вишневі ночі» або стару, що «продає» сусідів за дрібні гроші, з картини «Страчені світан- ки», або зрадника із згадуваної вище картини «Солом’яні дзвони» Ю. Іллєнка — Василя Вільготу, який двох синів за маніхейським принципом присвятив двом протилежним силам: одного відправив до німців поліцаєм, іншого — до червоного загону. «Ми самі винні, що воювати брат брата навчилися» — так формулює цю думку герой фільму «Карпатське золото». Чи не з цієї причини міфологеми зрадництва та братньої ворожнечі такою мірою актуальні саме для української ментальності.

Питання для самоконтролю

1. Чим було обумовлено тематичну різноманітність на початку 1990-х рр. в українському кіно?

2. Від якої функції кіно український кінематограф відмовився на початку 1990-х років.

3. Охарактеризуйте пошуки режисерами "героя нашого часу" в українському кіно 1990-х рр. .

4. Якими були прояви теорії «філософії життя» в українському кіно після 1991 року?

5. Як екзистенційне сприйняття буття вплинуло на сучасне українське кіно?

6. У чому виражалася екзистенційна драма особистості в українських кінофільмах періоду незалежності?

7. Що було характерно для стилю "міської прози" в українському кінематографі?

8. Чому у 1990-х рр. українські кіноматографісти звернули особливу увагу на історичне минуле України?

9. Чим характеризувались фільми в Україні другої половини 1990-х рр.?

10. Назвіть фільми, що входили до трилогії Олександра Муратова.

Тестові завдання

На початку 1990-х рр. українське кіно перейшло на функцію:

a. Обслуговування ідеології

b. Самозамовлення

с. Задоволення естетичних уподобань

d. Заробляння грошей.

У 1990-х рр. кіноматограф став перед проблемою:

a. Вибору естетики

b. Пошуку художніх прийомів

с. Відсутності авторського стилю

d. Втрати героя.

Кінорежисери україни шукали нового героя у :

a. Соціальному житті

b. Політичній дійсності

с. Зарубіжному житті

d. Внутрішньому світі героя.

Яка риса української ментальності знайшла відображення в українському кіно:

a. Інтровірність

b. Екстровертність

с. Кардіоцентризм

d. Антеїзм.

Що виявилося в українських кінофільмах наприкінці 1980-початку 1990-х рр.

a. Почуття каяття

b. Почуття самотності

с. Почуття наживи

d. Почуття ненависті.

Героями в кіно на початку 1990-х рр. стають :

a. Робітники

b. Молодь

с. Маргінали

d. Підприємці.

Місцем дії для фільмів так званих «прикордонних зонах» були:

a. цвинтар

b. Війна

с. Смітник

d. Божевільня .

У якому році в сучасному українському кіно розпочався період малокартинья.

a. 1991

b. 1994

с. 1996

d. 1999.

Олександр муратов зняв фільм "Вальдшнепи" за твором:

a. Миколи фітильова

b. Валеріана підмогильного

с. Павла Тичини

d. Ліни костенко.

У 1993 році була знята серія зі 108 фільмів, вона отримала назву:

a. Мальовнича Україна

b. Моя Україна

с. Борюча Україна

d. Невідома Україна.

Рекомендована література

Основна:

Багацький В. В. Культурологія (історія і теорія світової культури ХХ століття) : навчальн. Посіб. кіїв: Кондор, 2007. 304 с.

Брюховецька Л.І.Кіномистецтво: навч. посіб. кіїв: Логос, 2011. 391 с.

Брюховецька Лариса. Приховані фільми. Українське кіно 1990-х. кіїв: В-во АртЕк, 2003. 384 с.

Госейко Любомир. Історія українського кіномистецтва. 1896— 1995. кіїв: КіноКоло, 2005. 464с.

Зубавіна і. Б. Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті. кіїв: ФЕНІКС, 2007. 296 с.

Іллєнко Ю.Г. Парадигма кіно. Київ: Абрис, 1999. 416 с.

Мусієнко О.С. Українське кіно: тексти і контекст. Вінниця: Глобус-Прес, 2009. 432 с.

Нариси з історії кіномистецтва України. / Ред. В. Сидоренко. Київ: Інтертехнологія, 2006. 864с.

Скуратівський В.Л. Екранні мистецтва у соціокультурних процесах XX століття (Генеза. Структура . Функція ). Київ, 1997. 386 с.

Українське телебачення. Роки, події, звершення. / за ред. М. М. Карабанова, І. Ф. Куруса, В. М. Петренка. Кіїв: ДП Дирекція ФВД, 2008. 400 с.

Додаткова:

Антофійчук В. І. Культурологія : Термінологічний словник. 2-е вид., випр. і доп. Чернівці : Книги – ХХІ, 2007. 160 с.

Герої та знаменитості в українській культурі / за ред. О.Гриценко. кіїв: УЦКД, 1999. 352 с.

Гриценко О. А. Пророки, пірати, політики і публіка. Культурні індустрії й державна політика в сучасній Україні кіїв:К.І.С., 2003. 14 с .

Іллєнко Михайло. Шпори для абітурієнта. Вінниця: Нова книга, 2006. 280 с.

Історія української культури : словник термінів і персоналій. / за ред. Л. В. Анучиної, О. А. Стасовської, О. В. Уманець. Харків : Право, 2012. 238 с.

Капельгородська Нонна, Глущенко Євгенія, Синько Олександра. Кіно­мистецтво України в біографіях. кіїв: ТОВ АВДІ, 2004. 712 с.

Короткий енциклопедичний словник з культури / відп. ред. В. Ф. Шевченко. кіїв: Україна,2012. 384 с.

Попович М. В. Культура : ілюстрована енциклопедія України. Кіїв: Балтія – Друк, 2009. 184 с.

100 великих діячів культури Україн./ Упор.и О. О. Попельницька,

М. В. Оксенич. Кіїв: Арій, 2010. 464 с.

Енциклопедія постмодернізму. / Уклад. Ч. Е. Вінквіста та В. Е. Тейлора ; Пер. з англ. В. Шовкуна ; Наук. ред. пер. О. Шевченко. Кіїв : Основи, 2003. 504 с.

Опорні поняття "ідеологізація", "самозамовлення", "екзистенційне сприйняття", "екзистенційна драма особистості", "філософія життя". "інтровертність", "маргінали", "миська проза", "духовний декаданс", "подвійна експозиція", "прикордонні стани".:

Термінологічний словник

АБСУРДИЗМ — художній світогляд, який базується на екзистенціа- лістській ідеї безсенсовості людського буття.

Абсурду драма — течія в сучасній західноєвропейській дра-матургії. Зображує світ як хаос, сприймаючи його з песимістичних позицій. Характерна ознака — позбавлення логіки мови і

вчинків персонажів, порушення причинно-часової послідовності

подій. Засновники А. д. — С. Беккет, Е. Іонеско, А. Адамов

(Франція, 50-ті рр.).

Авангардизм (фр. avantgardisme, від avant-gardе — передо-

ва охорона) — умовний термін для позначення загальних нова-

торських напрямів у художній культурі XX ст., що прагнули

докорінно оновити художню практику, знайти нові, нетрадиційні

засоби вираження форми і змісту творів. Характеризується не

лише розривом з художньою традицією минулого, її образною

системою та виражальними засобами, а й активним протестом,

що революціонізує суспільство і потребує переоцінки духовних

цінностей та нового сприйняття світу.

АВТЕНТИЧНИЙ (від грец. anthenticos — справжній) — тотожний самому собі.

Алегорія (від грец. аllegoria — іносказання) — художнє

втілення явища або ідеї в конкретному образі (напр., жіноча

постать з пов’язкою на очах і терезами в руці — алегорія право-суддя).

Американізація – вплив [США](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%A8%D0%90) на поп-культуру, бізнес-моделі, мову і політику інших країн.

Андеграунд - нелегальне, яке не підтримується або навіть переслідується офіційною владою явище художньої культури.

Асиміляція культурна (від лат. assimilatio — уподібнення) —

принцип культурної політики, пов’язаний з поглинанням однієї

культури іншою, панівною.

Бароко (від італ. barocco — вигадливий, химерний) — один

із провідних художніх стилів кін. XVI — сер. XVIII ст. Виник в

Італії, поступово поширився в ін. країнах Європи та в Латинській

Америці.

Бестселер (від англ. best — кращий і sell — продаватися) —

видання, що швидко дістало величезної популярності. Букваль-но: “те, що найкраще розповсюджується”.

Бутафорія (від італ. buttafuors — помічник режисера) —

1) предмети сценічної обстановки — скульптура, меблі, посуд,

прикраси, деталі костюма тощо, які використовуються в театральних виставах і кіно замість справжніх; 2) несправжні предмети,

що їх використовують лише для показу чи реклами; 3) перенос-

но — показне, несправжнє, підробне.

Геніальність — найвищий ступінь прояву творчих сил людини, діяльність якої має всесвітньо-історичне значення.

Гіперреалізм (англ. hiperrea list), фотореалізм — художній

напрям у руслі абстракціонізму, що сформувався у США на зламі

60–70-х рр. XX ст. і поширився в інших країнах. Характерна

ознака — гранично точне відтворення сучасного міста: вулиць,

реклами, вітрин, автомобілів тощо.

Глобальні проблеми — це проблеми, що мають планетар-

ний характер, торкаються інтересів не окремого регіону, а

людства загалом; несвоєчасність їх розв’язання загрожує існу-

ванню людства; Г. п. потребують спільних зусиль усіх держав і

народів; надзвичайно динамічні (запобігання ядерній війні,

освоєння космосу, океану, подолання економічної відсталості,

епідемії та хвороби, доля прийдешніх поколінь, а також еколо-

гічні, енергетичні, сировинні, продовольчі, демографічні проблеми).

Глобалізація – ([англ.](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BD%D0%B3%D0%BB%D1%96%D0%B9%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0_%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%B0) globalization) – процес всесвітньої [економічної](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%95%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%BC%D1%96%D0%BA%D0%B0), [політичної](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%BE%D0%BB%D1%96%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B0) та [культурної](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0) [інтеграції](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%86%D0%BD%D1%82%D0%B5%D0%B3%D1%80%D0%B0%D1%86%D1%96%D1%8F) та [уніфікації](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A3%D0%BD%D1%96%D1%84%D1%96%D0%BA%D0%B0%D1%86%D1%96%D1%8F). У ширшому розумінні – перетворення певного [явища](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%AF%D0%B2%D0%B8%D1%89%D0%B5) на планетарне, таке, що стосується всієї [Землі](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%97%D0%B5%D0%BC%D0%BB%D1%8F).

Грим (фр. grime, букв. — кумедний дідуган) — 1) мистецтво

змінювати обличчя актора за допомогою спеціальних фарб, пла-

стичних і волосяних наклейок, перук, зачісок тощо; 2) косме-

тичні засоби (кольорові олівці, фарби тощо).

Гротеск (фр. grotesque, італ. grottesco — химерний, від grotta —

печера) — 1) первісно — настінний живопис у давньоримських

будинках-гротах; 2) художній прийом, що ґрунтується на свідо-

мому перебільшенні зображення якогось явища з метою привер-

нути до нього особливу увагу; 3) вид орнаменту, що охоплює у

фантастичних поєднаннях образотворчі й декоративні мотиви

(зображення людей, тварин, рослин, маски тощо).

Гуманізм (від лат. humanus – людяний) – ставлення до людини як до найвищої цінності, захист прав особистості на свободу , щастя, всебічний розвиток і вияв своїх здібностей.

Девіантна культура (від лат. deviatio — відхилення) — різно-

вид субкультури; притаманна групам із соціально відхиленою

поведінкою (напр., наркоманам, сатаністам).

Девіантна поведінка — вчинки та дії, що не відповідають

загальноприйнятим (неписаним або писаним) соціальним нормам.

Деградація (від лат. degradatio — поступове погіршення, зни-

ження) — розвиток, якому притаманні занепад, рух від вищого

до нижчого, зменшення або втрата позитивних якостей.

Десталінізація – процес ліквідації [культу особи](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%82_%D0%BE%D1%81%D0%BE%D0%B1%D0%B8) і [сталінської політичної системи](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D1%82%D0%B0%D0%BB%D1%96%D0%BD%D1%96%D0%B7%D0%BC), створеної радянським лідером [Йосипом Сталіним](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D1%82%D0%B0%D0%BB%D1%96%D0%BD_%D0%99%D0%BE%D1%81%D0%B8%D0%BF_%D0%92%D1%96%D1%81%D1%81%D0%B0%D1%80%D1%96%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87).

Декадентство (від фр. decadence — занепад) — загальна на-

зва кризових явищ у європейській культурі кін. XIX — поч.

XX ст., в яких виявлялися настрої безсилля, безнадії, відчаю,

несприйняття навколишньої реальності. Характерні риси —

песимізм, містика, надання переваги форми над змістом.

Декорація (від лат. decoro — прикрашаю) — 1) художнє оформ-

лення сцени, що має на меті відтворити обстановку місця дії

вистави й допомагає розкрити її ідейно-художній зміст. Ство-

рюється за допомогою виражальних засобів живопису, архітек-

тури, графіки, освітлення, сценічної техніки, кінопроекції тощо;

2) переносно — зовнішньо показне, привабливе, що приховує

непринадність чогось.

Демократизація — процес подолання авторитарного управ-

ління суспільним життям шляхом законодавчого забезпечення

демократичних прав і свобод, самоврядування народу.

Десоціалізація (від лат. de — префікс, що означає відсутність,

відміну, усунення чого-небудь, і фр. socialisation — соціаліза-

ція) — протилежний соціалізації процес, який означає втрату

індивідом певних соціальних цінностей та норм і супроводжуєть-

ся відчуженням індивіда від певної групи.

Джаз (англ. jazz) – вид професійного музично-естрадного мистецтва. Виник у США на межі 19 – 20 ст. внаслідок синтезу елементів негритянської і європейської муз. культур. Поширився у танцювальних та інструментальних муз. формах на основі різних стилів (блюз, свінг, буги-вуги, бі-боп, кул, прогресив) і манер виконання (т. з. гарячий і холодний Д.)

Дисидент – ([лат.](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B0%D1%82%D0%B8%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0_%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%B0) dissidens – відступник) – людина, політичні погляди якої істотно розходяться з офіційно встановленими в країні, де вона живе; політичний інакодумець.

Дубляж (від фр. doublage — подвоєння) — 1) подвоєння чо-

гось, дворазова тотожна дія; 2) виконання ролі почергово двома

акторами; 3) озвучування фільму іншою мовою; фільм, озвуче-

ний іншою мовою.

Егоцентризм (від лат. ego — я і центр) — 1) суб’єктивно-іде-

алістичний філософський і етичний принцип, згідно з яким інди-

відуум, особистість вважається центром Всесвіту; 2) негативна,

хвороблива риса характеру, що виявляється у крайньому інди-

відуалізмі, егоїзмі.

Експресіонізм (від лат. expressio — вираження) — напрям у

мистецтві першої чверті XX ст., який проголосив єдиною справж-

ньою реальністю внутрішній світ людини, а його вираження —

основною метою мистецтва. Виникнення Е. є вираженням протесту

проти жахливих сторін буття, почуття приреченості перед крива-

вими війнами та приниженням людини. Е. притаманні болісне

напруження емоцій, деформація образів світу.

Елітарна культура — форма культури, що охоплює витонче-

не мистецтво, музику, літературу тощо, створення і сприйман-

ня якої потребує певного інтелектуального розвитку (на відміну

від народної культури).

Елітарне мистецтво — мистецтво, зорієнтоване, на думку

його творців, на еліту (тобто найкращу частину суспільства,

якій властива особлива художня сприйнятливість). Елітарні

тенденції поширились у XX ст. у руслі авангардно-модерніст-

ського мистецтва. Естетична теорія Е. м. базується на філо-

софії А. Шопенгауера і Ф. Ніцше: ідея антропологічного поді-

лу людей на два типи: “людини корисливості” і “людини генія”.

Другим, на відміну від перших, притаманна особлива художня

обдарованість.

Епопея (від грец. epos — слово, розповідь і poieo — творю) —

1) тривала широкомасштабна розповідь у прозовій чи віршо-

ваній формі про визначні національно-історичні події. Витоки

бере з міфології і фольклору (напр., “Іліада”, “Махабхарата”).

У XIX ст. виникає роман-епопея (напр., “Війна і мир” Л. Толсто-

го); 2) складна довготривала історія якогось явища, що містить

значні події.

Естетика (від грец. — здатний відчувати) — наука, що вив-

чає сферу художньої діяльності людей, закономірності її роз-

витку, у т. ч. про прекрасне, досліджує ідейну сутність і форми

прекрасного в художній творчості, у природі та житті, а також

роль мистецтва в розвитку суспільства.

Естетична свідомість — форма суспільної свідомості, що реа-

лізується через художньо-емоційне освоєння дійсності у формі

естетичних почуттів, переживань, оцінок, смаків, ідеалів.

Естетичне почуття — особливе почуття насолоди, яке відчу-

ває людина, сприймаючи прекрасне в навколишній дійсності та

творах мистецтва.

Естетичний ідеал — уявлення людини про прекрасне в абсо-

лютному його вираженні.

Естетичний смак — здатність людини правильно оцінювати

прекрасне, відрізняти прекрасне від потворного.

Етнізація (від грец. — народний) — наповнення виховання

національним змістом, що забезпечує формування в особистості

національної свідомості.

Етнографія (від грец. ethnos — плем’я, народ і grapho —

пишу) — наука, що вивчає побутові та духовно-культурні особ-

ливості народів світу, проблеми їх походження (етногенез), роз-

селення (етногеографія) і культурно-історичних відносин.

Етноцентризм – ([грец.](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D1%80%D0%B5%D1%86%D1%8C%D0%BA%D0%B0_%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%B0) ethnos – [група](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D1%80%D1%83%D0%BF%D0%B0), [плем’я](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%BB%D0%B5%D0%BC%27%D1%8F), [народ](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D0%B0%D1%80%D0%BE%D0%B4) і [лат.](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B0%D1%82%D0%B8%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0_%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%B0) centrum – [осередок](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D1%81%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%B4%D0%BE%D0%BA), [центр](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A6%D0%B5%D0%BD%D1%82%D1%80)) – погляд на світ через призму етнічної ідентифікації.

Етноцентризм культурний — розміщення певної етнічної на-

ціональної культури в центрі соціокультурного простору; суд-

ження про інші культури з позиції вищої власності.

Європоцентризм – уявлення про [європейський континент](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%84%D0%B2%D1%80%D0%BE%D0%BF%D0%B0) як про центр культурно-історичного розвитку людства.

Жанр (фр. genre, від лат. genus — рід, вид) — великі області

в різних видах мистецтва, які склалися історично і характери-

зуються певними ознаками. У різних мистецтвах принцип роз-

поділу на Ж. різний. Напр., Ж. в образотворчому мистецтві виз-

начається за предметом відображення, у літературі — за змістом

та формою.

Загальнолюдські цінності — світоглядні ідеали, моральні

норми, що відображають духовний досвід людства і сприяють

консолідації суспільства. Не залежать від класових інтересів,

симпатій, уподобань, однакові для представників усіх класів і

верств суспільства. Особливо яскраво виражені у віровченнях

світових релігій.

Засоби масової інформації — установи, створювані для

збирання, обробки й відкритого, публічного передавання за до-

помогою спеціальних технічних засобів масової інформації; ви-

конують такі соціальні функції: інформаційну, освітньо-про-

світницьку, критики і контролю, формування громадської думки

та ін. До З. м. і. належать преса, радіо, телебачення, довідники,

кіно-, звуко- і відеозаписи.

Ідеалізація (фр. idealisation, від іdeal — ідеал) у мистецтві —

художній прийом, що полягає у відході від життєвої правди

внаслідок свідомого чи вимушеного прикрашання митцем пред-

мета зображення.

Ідеологія (від грец. idea — початок, основа, первообраз і

logos — слово, вчення) — система політичних, правових, релі-

гійних, етичних і філософських поглядів та ідей, що відбивають

ставлення людей до дійсності й одне до одного, засоби засвоєння

цієї дійсності й трансформації з позиції цілей, ідеалів, прийня-

тих різними соціальними суб’єктами; соціальні програми діяль-

ності, спрямованої на зміну або закріплення (зміцнення, поси-

лення) існуючої системи суспільних відносин.

Іронія (від грец. — удавання, прихований глум) — прихова-

на насмішка, спеціально втілена у форму позитивної характери-

стики чи вихваляння. Злу І. називають сарказмом.

Історичний жанр — один з основних жанрів у деяких видах

мистецтва, присвячений історичнимподіям і діячам, особливо важливим в історії людства.

Кіномистецтво (від грец. kino — рухаю і мистецтво) — вид

мистецтва, який за допомогою кінематографічної техніки, опе-

руючи рухомим зображенням і звуком, відтворює реальну

дійсність або уявні події в художніх чи художньо-документаль-

них образах. Існує чотири основних види К.: художнє (ігрове),

документальне, науково-популярне, мультиплікаційне. К. ви-

никло наприкінці XIX ст. (1895, фільми фр. винахідників кіно

братів О. та Л. Люм’єрів).

Кіч (від нім. Kitsch – халтура, несмак) – халтурна картина; зроблений без смаку кіно-чи відеофільм; виконаний на низькому художньому рівні літературний твір. Термін виник на межі 19 – 20 ст. у колах мюнхенських художників.

Класика (від лат. сlassicus — зразковий) — 1) зразкові, ви-

датні, загальновизнані твори літератури і мистецтва, що мають

особливе значення для національної і світової культури, виріз-

няються художньою досконалістю і глибоким змістом; 2) період

в історії давньогрецького мистецтва V–IV ст. до н. е.; кращі зраз-

ки літератури й мистецтва античності.

Композиція (від лат. compositio — складання, створення) —

побудова художнього твору, співвідношення окремих елементів,

зумовлених його творчим задумом, змістом, характером і при-

значенням; створенням художнього образу.

Контркультура – відкрита відмова від стандартів і стереотипів масової культури, загальноприйнятого способу життя. К., як правило виявлялася в негативізмі стосовно досягнень людства, в екстравагантній манері мислення й поведінки. Набула поширення серед молоді Заходу в 60 – 70-і рр. 20 ст.

Конформізм – (від пізньо лат. conformis – “подібний”, “схожий”) – морально-політичний термін, що означає пасивне, пристосовницьке прийняття готових стандартів у поведінці, безапеляційне визнання існуючого стану речей, законів, норм, правил, безумовне схиляння перед [авторитетами](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%B2%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%82%D0%B5%D1%82), ігнорування унікальності поглядів, інтересів, уподобань естетичних та інших смаків окремих людей і т. д.

Концептуалізм – (від [лат.](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B0%D1%82%D0%B8%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0_%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%B0) conceptus – думка, поняття) – напрямок схоластичної філософії, доктрина, згідно з якою [пізнання](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%96%D0%B7%D0%BD%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D1%8F) проявляється разом з [досвідом](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%BE%D1%81%D0%B2%D1%96%D0%B4), але не виходить з досвіду.

Космополітизм – (від давньогрецької κοσμοπολίτης – космополіт, людина світу) – [ідеологія](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%86%D0%B4%D0%B5%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B3%D1%96%D1%8F), яка надає пріоритетне значення загальнолюдським цінностям і другорядне – національним проблемам.

Культура (лат. cultura – виховання, освіта, розвиток) – сукупність, процес створення й розподілу матеріальних ідуховних надбань, комплекс характерних інтелектуальних і емоційних рис суспільства, що включає в себе не лише різні мистецтва, а й спосіб, основні правила людського буття, системи цінностей, традицій, вірувань.

Культурна епоха — стилістична, світоглядна і ментальна єд-

ність усіх елементів культури, що базується на певних засадни-

чих цінностях і виявляється на певному історичному етапі в

більш-менш окреслених просторових і часових межах.

Культурна самобутність — сукупність рис духовної та мате-

ріальної культури, що історично склалася, характерна для конк-

ретної національно-етнічної спільноти, яка відрізняє її від відпо-

відних рис іншої національно-культурної спільноти і сприяє

формуванню етнічної самосвідомості, що на соціально-психоло-

гічному рівні базується на антитезі “ми” і “вони”, на уявленні

про якості, відмінні від інших.

Культурні цінності — результат оцінки суб’єктами пізнання

(особистістю, групою, спільнотами) об’єктивно існуючого соціо-

культурного світу з позицій значущості його явищ для прогре-

сивного розвитку суспільства.

Культурологія – самостійна структурна наука, що вивчає суть, закономірності існування і розвитку культури, її загальнолюдське значення й способи опанування нею.

Лібрето (італ. libretto, букв. — книжечка) — 1) літературний

текст опери, оперети; 2) літературний сценарій балету, панто-

міми; 3) виклад змісту опери, балету, драми в театральній про-

грамі, в окремій книжечці (звідси назва); 4) сюжетний план або

схема сценарію кінофільму.

Масова культура – поняття, що характеризується особливостями творення культурних ціностей у сучасному індустріальному суспільстві, розрахованих на масове використання. “М. к.” – культура повсякденного життя, призначена для засвоєння масовою свідомістю. Ця культура поширюється насамперед засобами масової інформації.

Мистецтво – одна з форм суспільної свідомості; вид людської діяльності, що відображає дійсність у конкретно-чуттєвих образах відповідно до певних естетичних ідеалів.

Молодіжна субкультура — сукупність цінностей, вірувань,

традицій та звичок, якими користуються молоді люди. У ній

існують власна мова, мистецтво і стиль поведінки, має систему

штучних замінників реальних цінностей.

Народний звичай — традиційний порядок визначення подій,

свят, пов’язаний з виконанням певних дій і використанням відпо-

відних атрибутів та предметів.

Народний обряд — сукупність узвичаєних дій, пов’язаних

з побутовими традиціями або з виконанням релігійних наста-

нов; церемонія культових і звичаєвих обрядів.

Націонал-комунізм – національно орієнтований напрям у [комуністичному русі](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D0%BC%D1%83%D0%BD%D1%96%D0%B7%D0%BC), що виник у 1917 – 1920 рр. в [Україні](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A3%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D0%B0). Його прибічники вважали, що створення комуністичної економіки приведе до знищення як соціального, так і національного гноблення.

Національна культура – сукупність загальних і спеціалізованих галузей і здобутків культури певної національної спільноти, вияв специфіки того чи іншого етносу в сфері культурних надбань тощо. Вона є підсумком історичного розвитку нації, виробленням і закріпленням у свідомості етносу рис, притаманних саме цій, а не іншій нації. Як надбання усієї нації, Н. к. потребує державної підтримки й захисту.

Національно-культурне відродження – соціальний та політичний рух на території Російської та Австро-Угорської імперій, що виступав за національно-культурне відродження й становлення [української нації](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A3%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0_%D0%BD%D0%B0%D1%86%D1%96%D1%8F).

Неореалізм (від грец. neos — молодий, новий і лат. realis —

суттєвий) — напрям в італійському кіно і літературі 40–50–х рр.

XX ст. Визначальні риси — наявність документальної основи

твору (принцип вірності факту), увага до життя пересічної люди-

ни. Н. найповніше виявився у творчості режисерів Р. Росселіні

(“Рим — відкрите місто”), Л. Віконті, В. де Сіки, Дж. де Сантіса

та ін. Яскраво виявилася літературна творчість неореалістів

Р. Вігано, І. Кальвіно, К. Леві, Е. де Філіппов та ін.

Нонконформізм – ([англ.](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BD%D0%B3%D0%BB%D1%96%D0%B9%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0_%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%B0) non-conformism – “незгода”) – незгода, неприйняття норм, цінностей, цілей, панівних у конкретній групі в конкретному суспільстві.

Неоромантизм – умовна назва низки естетичних тенденцій, що виникли в літературі та мистецтві європейських країн наприкінці 19 ст.

Постмодернізм, постмодерн – течія в сучасній західній архітектурі і мистецтві що сформувалася в 70-і рр. 20 ст. й набула поширення у різних країнах.

мОбраз художній — специфічна для мистецтва форма відобра-

ження дійсності й виразу думок і почуттів художника. О. х. на-

роджується в уяві художника, втілюється у створюваному ним

творі в певній матеріальній формі (пластичній, звуковій, сло-

весній та ін.) і відтворюється уявою того, хто сприймає цей твір

мистецтва. На відміну від інших типів образу (напр., докумен-

тального) О. х., відбиваючи ті чи інші явища дійсності, водно-

час містить емоційне й інтелектуальне ставлення художника до

дійсності. Саме це уможливлює трактування О. х. як мови мис-

тецтва, що передає певну інформацію від митця до того, хто

сприймає його твір.

Реабілітація – (походить від [лат.](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B0%D1%82%D0%B8%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0_%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%B0) rehabilitatio) – поновлення втраченого доброго імені, відновлення репутації. Поновлення прав, відміна необґрунтованого звинувачення невинної особи або групи осіб через “відсутність складу злочину”.

Реалізм (лат. realis — суттєвий, предметний, дійсний, від

res — річ) — художній метод, що полягає в об’єктивному, прав-

дивому відображенні дійсності в мистецтві різними засобами

залежно від специфіки видів художньої творчості. У процесі

розвитку мистецтва Р. набирав різних форм: просвітительський

(XVII–XVIII ст.), критичний (XIX–XX ст.), соціалістичний (у

XX ст. у колишньому СРСР).

Рок-культура – явище молодіжної субкультури, яке виникло у Великій Британії та США у 60-х рр. навколо нового музичного стиля та виявляло нонконформістський пафос.

Сатира (лат. satira, букв. — суміш, усяка всячина) — форма

комічного в подіях та явищах громадського чи побутового жит-

тя з метою їх викриття і заперечення, в якій піддаються різко-

му, осудливому осміюванню негативні риси, вади у вдачі персо-

нажа. Основні ознаки С. — гіперболізація, підкреслена тенденція,

загострення життєвих проблем.

Синтез мистецтв (від грец. — з’єднання, складання) — орга-

нічне поєднання, взаємозв’язок різних видів мистецтв, що сприяє

естетичній організації матеріального і духовного середовища

людини (архітектурні або ландшафтно-монументальні ансамблі),

а також створенню якісно нового художнього явища в часі (театр,

вистави, кіно- і телефільми, вокальні й вокально-інструментальні

твори та ін.). Напр., у драматичному і музичному театрі, кіно й

телебаченні поєднується (синтезується) творчість драматурга,

композитора, акторів-виконавців, режисера, художника, опера-

тора та багатьох ін.

Соціалістичний реалізм — творчий метод літератури й мис-

тецтва країн соціалістичної орієнтації XX ст. Творці канонів С. р.

вважали його суттю “історично конкретне зображення дійсності

в її революційному розвитку, життєву правду, виражену в ху-

дожніх образах з позицій комуністичного світогляду”. В основу

С. р. було покладено “матеріалістичну філософію” марксизму,

розроблену В. Леніним. Найголовнішими рисами С. р. вважали-

ся народність, партійність, гуманізм. Визначення “соціалістич-

ний реалізм” прийняв перший з’їзд радянських письменників

1934 р. За його рішенням С. р. мав стати єдиним творчим мето-

дом для всіх художників. Отже, офіційно визнавалося, що різно-

маніття, властиве авангардним течіям 20-х рр., неприпустиме.

Після завершення Другої світової війни й утворення “соціалі-

стичної системи” метод С. р. став обов’язковим і для мистецтва

Болгарії, Польщі, НДР, Чехословаччини, Китаю, В’єтнаму, Куби

та ін. країн. З розпадом “соціалістичної системи” метод С. р.

почав швидко зближатися з реалістичними напрямами світово-

го мистецтва XX ст.

Субкультура – 1) особлива форма організації людей (переважно молоді) – автономне, цілісне утворення всередині загальної культури, що визначає стиль життя і мислення її носіїв, відмінних за своїми звичаями, нормами і цінностями; 2) трансформована у свідомості певних суспільних груп система цінностей традиційної культури, яка стала специфічним світоглядом представників окремих професій.

Сучасна культура – це безліч самобутніх культур, які знаходяться в діалозі і взаємодії одна з одною, при чому діалог і взаємодія йдуть не тільки по осі теперішнього часу, але й по осі “минуле-майбутнє”.

Телебачення — 1) галузь культури, пов’язана з передаван-

ням на відстань зображень рухомих об’єктів за допомогою радіо-

електронних пристроїв (першу телепередачу в лабораторних

умовах здійснив Б. Розінг, Росія. Регулярно телепередачі ве-

дуть: з 1936 р. — Англія, Німеччина, з 1939 р. — СРСР,

з 1941 р. — США, з 1945 р. — Україна), один із самостійних

видів мистецтва; 2) Т. художнє разом з інформаційними, науко-

во-популярними та ін. видами телебачення ознайомлює глядачів

з творами видатних митців, кращими театральними виставами,

шедеврами світового кіно, театру, виступами майстрів фізичної

культури тощо. Трансляції театральних спектаклів створили

особливий жанр — телевізійний театр. Жанр телесеріалу став

явищем культури XX ст., одним з її характерних ознак. Можли-

вості кольорового Т. збагатили традиційні жанри — концерти

класичної музики, літературні вечори тощо. Серіали, присвя-

чені показу колекцій найславетніших музеїв світу, спричинили

появу відеокниг з мистецтва.

Тоталітаризм – ([італ.](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%86%D1%82%D0%B0%D0%BB%D1%96%D0%B9%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0_%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%B0) totalità і прикметник [італ.](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%86%D1%82%D0%B0%D0%BB%D1%96%D0%B9%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0_%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%B0) totalitario, від [лат.](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B0%D1%82%D0%B8%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0_%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%B0) totalitos цілісний – той, що охоплює усе загалом) – система державно-політичної влади, яка регламентує усі суспільні та приватні сфери життя людини-[громадянина](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D1%80%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D0%B4%D1%8F%D0%BD%D0%B8%D0%BD) і не визнає [автономії](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%B2%D1%82%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%BC%D1%96%D1%8F) від держави таких недержавних сфер людської діяльності як [економіка](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%95%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%BC%D1%96%D0%BA%D0%B0) і [господарство](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%BE%D1%81%D0%BF%D0%BE%D0%B4%D0%B0%D1%80%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE), [культура](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0), [виховання](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%B8%D1%85%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D1%8F), [релігія](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B5%D0%BB%D1%96%D0%B3%D1%96%D1%8F).

Традиційна культура – культура традиційного суспільства, яка є стійкою, нединамічною культурою, характерною ознакою якої є те, що зміни виявляються дуже поступово і тому фактично не фіксуються колективною свідомістю даної культури.

Українська культура – сукупність культурних надбань, спосіб світосприйняття та відповідної діяльності, система мислення і творчості українського народу.

Фольклор (від англ. folk — народ і lore — вчення) — су-

купність творів народної творчості. Розрізняють Ф. словес-

ний (уснопоетичні жанри), музичний, танці, міфологію, звичаї

тощо.

Фрейдизм — загальне позначення філософсько-антропологіч­ної і психологічної концепції 3. Фрейда та сукупності розвинутих на її основі вчень і шкіл. Відштовхуючись від учення про “несві­доме”, Ф. намагається звести форми культури і соціального життя до проявів певних потягів: статевого — у 3. Фрейда, прагнення до самоствердження — у Ф. Адлера тощо.

Харизма — божа милість, благодать, виключна обдарованість особи, дана Богом; наділеність від природи особливими, пози­тивними, цінними якостями. Поняття “харизма” стосується т. з. сили особистісного магнетизму, яку, на думку окремих вчених минулого, мають окремі люди, напр. лідери.

Художній стиль – сукупність образних засобів, художніх прийомів, що формуються в певних суспільно-історичних умовах і характеризують неповторну своєрідність мистецьких творів; особливості індивідуальної творчої манери автора, його художнього почерку.

Художня культура – одна із спеціалізованих сфер культури, яка функціонально вирішує завдання інтелект-чуттєвого відображення буття у художніх образах, а також різноманітних аспектах забезпечення цієї діяльності.

Шістдесятники – назва нової [генерації](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%B5%D0%BD%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%86%D1%96%D1%8F) (покоління) [радянської](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%A0%D0%A1%D0%A0) та української національної [інтелігенції](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%86%D0%BD%D1%82%D0%B5%D0%BB%D1%96%D0%B3%D0%B5%D0%BD%D1%86%D1%96%D1%8F), що ввійшла в [культуру](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0) ([мистецтво](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%86%D1%82%D0%B2%D0%BE), [літературу](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D1%96%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0) тощо) та політику в [СРСР](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%A0%D0%A1%D0%A0) в другій половині [1950-х](https://uk.wikipedia.org/wiki/1950-%D1%82%D1%96) – у період тимчасового послаблення [комуністично-HYPERLINK "https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D0%BC%D1%83%D0%BD%D1%96%D0%B7%D0%BC"більшовицького](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D0%BC%D1%83%D0%BD%D1%96%D0%B7%D0%BC) [тоталітаризму](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%BE%D1%82%D0%B0%D0%BB%D1%96%D1%82%D0%B0%D1%80%D0%B8%D0%B7%D0%BC) та хрущовської [“відлиги”](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A5%D1%80%D1%83%D1%89%D0%BE%D0%B2%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0_%D0%B2%D1%96%D0%B4%D0%BB%D0%B8%D0%B3%D0%B0) (десталінізації та деякої [лібералізації](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D1%96%D0%B1%D0%B5%D1%80%D0%B0%D0%BB%D1%96%D0%B7%D0%B0%D1%86%D1%96%D1%8F)).

Список використаної літератури

Абдуллаева З .К. Вне игры. Олег Янковский в театре и кино. Москва : Союзтеатр, 1990. 256 с.

Абдуллаева З. К. Живая натура. Картины Романа Балаяна. москва : ВТПО Киноцентр, 1989 . 220 с.

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

Акира Куросава.москва : Искусство, 1977. 529с.

Александер-Гаррет Лейла. Андрей Тарковский: собиратель снов. москва: Аст Астрель ,2009. 512 с.

Ален Рене / Сост. Л. Завьялова и М. Шатерникова. москва : Искусство, 1982. 264 с.

Алфьорова З. I. Межі видимого. Становлення візуального мистецтва : мо­нографія. Харькыв: ХДАК,2008. 267 с.

Антониони об Антониони / Сост. О. Б. Боброва. москва: Радуга, 1986.399 с.

Антофійчук В. І. Культурологія : Термінологічний словник. 2-е вид., випр. і доп. Чернівці : Книги – ХХІ, 2007. 160 с.

Арнхейм Рудольф. Новые очерки по психологии искусства. москва: Прометей, 1994.352 с.

Асенин С. В. Уолт Дисней. Тайны рисованного киномира. москва: Искусство, 1995. 312 с.

Бергман И. Латерна магика. москва: Искусство, 1989. 286 с. .

Бергман И., Бёрджесс А. Моя жизнь. москва: Радуга, 1988. 496 с.

Блохин Николай. Изгнание Параджанова. Ставрополь, 2002. 326 с.

Багацький В. В. Культурологія (історія і теорія світової культури ХХ століття) : навчальн. Посіб. кіїв: Кондор, 2007. 304 с.

Богемский Т. Д. Актёры итальянского кино. москва: Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства,1986.64 с.

Божович В.И. Покаяние. москва: ВТПО Киноцентр, 1988.

Брагинский А. В. Жан-Поль Бельмондо. В кино и в жизни. Ростов-на-Дону: Феникс, 1998. 320 с .

Брагинский А. В. Ален Делон. москва: ЭКСМО, 2003. 445 с .

Брагинский А. В. Катрин Денёв. москва: Панорама, 2000. 269 с.

Брюнелен А. Жан Габен. москва: Искусство, 2001. 224 с.

Брюховецька Лариса. Іван Миколайчук. кіїв: Видавничий дім КМ Академія , 2004. 272 с.

Брюховецька Л.І.Кіномистецтво: навч. посіб. кіїв: Логос, 2011. 391 с.

Брюховецька Лариса. Кіносвіт Юрія Іллєнка. кіїв: В-во Задруга , 2006. 288 с.

Брюховецька Лариса. Леонід Осика. кіїв: Вид. Дім Академія, 1999. 220 с.

Брюховецька Лариса. Приховані фільми. Українське кіно 1990-х. кіїв: В-во АртЕк, 2003. 384 с.

брюховецька Лариса. Своє‘рідне кіно Леоніда Бикова. кіїв: В-во Задруга, 2010. 340 с.

Бунюэль о Бунюэле. москва: Радуга, 1989.384 с.

Бьяджи Э. Марчелло Мастроянни. москва: Панорама, 1998. 506 с.

Висконти о Висконти. москва: Радуга, 1990. 448 с.

Выстробоец А.И. Сергей Бондарчук: Судьба и фильмы. москва: Искусство, 1991. 331 с .

Генс И. Ю. Тосиро Мифунэ.москва : Искусство, 1974. 128 с.

Генс И. Ю. Бросившие вызов: Японские кинорежиссёры 60–70-х годов. москва: Искусство,1987.271с.

Герої та знаменитості в українській культурі / за ред. О.Гриценко. кіїв: УЦКД, 1999. 352 с.

Гіптерс З. В. Культурологічний словник-довідник. кіїв: ВД Професіонал, 2006. 328 с.

Горпенко В.Г. Архітектоніка фільму: Режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища: В 5 т. Київ: ДІТМ, 2000. Т.1 .331 с.

Грачёв А. В. Брюс Уиллис и Деми Мур — «крутая парочка» Голливуда. москва: Панорама, 2000. 320с.

Гриценко О. А. Пророки, пірати, політики і публіка. Культурні індустрії й державна політика в сучасній Україні кіїв:К.І.С., 2003. 14 с .

Госейко Любомир. Історія українського кіномистецтва. 1896— 1995. кіїв: КіноКоло, 2005. 464с.

Делез Жиль. Кино.— Кино 1. Образ-движение. Кино 2. Образ-время. Москва, 2004. 624 с.

Дитрих Марлен. Азбука моей жизни. москва: Вагриус, 1997. 384 с.

Довженко без гриму: Листи, спогади, архівні знахідки . / упор. Віра Агеєва, Сергій Тримбач. кіїв: КОМОРА, 2014. 472 с.

Довженко і кіно ХХ століття.Зб. ст. / Упор. Л.Брюховецька, С. Тримбач. кіїв: В-во Поліграфцентр ТАТ, 2004. 264 с.

Доусон Дж. Тарантино. москва: Вагриус, 1999. 272 с.

Дуган Э. Неприступный Роберт Де Ниро. москва: ТЕРРА, 1997. 340 с.

Жанкола Жан-Пьер. Кино Франции (1958— 1978). москва: Ра­дуга, 1984. 406 с.

Жерар Филип. Воспоминания, собранные Анн Филип. Л.-М.: Искусство, 1962 388 с. .

Зайцева Л.А. Киноязык: искусство контекста. москва:, 2004. 242 с.

Звёзды Голливуда (80–90-е годы) / Отв. ред. Е. Н. Карцева. москва: Искусство, 1995. 400 с.

Українська та зарубіжна культура. Словник культурологічних термінів : навч. посіб. / уклад. В. М. Зотов, А. В. Клімачова, В. О. Таран . кіїв: Центр учб. літ., 2009. 262 с.

Зубавіна і. Б. Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті. кіїв: ФЕНІКС, 2007. 296 с.

Зубавіна І.Б. Час і простір у кінематографі. Київ: Щек, 2008. 448 с.

Зубавіна І. Б. Екранна культура: засоби моделювання художньої реаль­ності (час і простір у кінематографі).кіїв : Інтертехнологія, 2006. 256 с.

Іллєнко Михайло. Шпори для абітурієнта. Вінниця: Нова книга, 2006. 280 с.

Іллєнко Ю.Г. Парадигма кіно. Київ: Абрис, 1999. 416 с.

Історія української культури : словник термінів і Понять. / уклад. С. І. Побожій. Суми : ДВНЗ УАБС НБУ, 2014. 38с.

Історія української культури : словник термінів і персоналій. / за ред. Л. В. Анучиної, О. А. Стасовської, О. В. Уманець. Харків : Право, 2012. 238 с.

Капельгородська Нонна, Глущенко Євгенія, Синько Олександра. Кіно­мистецтво України в біографіях. кіїв: ТОВ АВДІ, 2004. 712 с.

Караганов А. Фрэнсис Форд Коппола — вчерашний и сегодняшний Экран. 1978–1979. москва: Искусство, 1981. 220 с.

Катанян Василий. Параджанов. Цена Вечного праздника. Н.Новгород: ДЕКОМ, 2001. 248 с.

Кино Италии: Неореализм. /Сост. вступ. ст. и комм. Г. Д. Богемского. москва: Искусство, 1989. 431 с.

Кириллова Н. Б. Медиакультура : от модерна к постмодерну. москва: Академический Проект, 2005. 448 с.

Кларксон У. Том Круз. Ростов-на-Дону: Феникс, 1998. 352 с.

Корогодський Р. Довженко в полоні: розвідки та есеї про Майстра. кіїв: Гелікон, 2000. 348 с.

Короткий енциклопедичний словник з культури / відп. ред. В. Ф. Шевченко. кіїв: Україна,2012. 384 с.

Костина А. В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества. 3-е изд., стереотип. москва : Ком Книга, 2006. 352 с.

Краснодембський 3. На постмодерністських роздоріжжях культури. кіїв: Основи, 2000. 196 с.

Кристиан-Жак / Сост. А. В. Брагинский. москва: Искусство, 1981. 208 с.

Кудрявцев С. 500 фильмов. москва: СП ИКПА, 1990. 381 с.

Культурология : ХХ век : Словарь/ Гл. ред.., сост. и авт. А. Я. Левит. Санкт-Петербург : Университетская книга, 1997 640 с..

Культурология ХХ век : Энциклопедия : в 2-х томах. Санкт-Петербург : Университетская книга,1998. Т. 1 : А-Л. 447с.

Культурология ХХ век : Энциклопедия: в 2-х томах. Санкт-Петербург: Университетская книга, 1998. Т. 2 : М-Я. 370с. .

Кушниров М.А. Жизнь и фильмы Бориса Барнета. Москва : Искусство, 1977. 264 с.

Лайнер Л.Д. Веселая троица — Вицин, Моргунов, Никулин. Москва: ЗАО Изд-во Центрополиграф, 2001. 320 с.

Лалл Д. Мас-медіа, комунікація, культура : глобальний підхід. Кіїв : К. І. С., 2002. 264 с.

Лариса. Книга о Ларисе Шепитько. Сб. / Сост. Э.Г. Климов. Москва: Искусство, 1987. 295 с.

Мєднікова Г.С.Українська і зарубіжна культура ХХ століття : Навчальний посібник Кіїв: Знання,2002. 216с.

Миняев В. В., Швелле Ф. Стивен Спилберг и его мастерская. Москва: Панорама, 2000. 325 с.

Мистецтво України. : Біографічний довідник. / За ред. А.В.Кудрицького.

Кіїв: Українська енциклопедія ім. М.П.Бажана, 1997 . 700 с.

Мировая художественная культура. XX век. Кино, театр, музика. Санкт-Петербург: Питер, 2008. 432 с.

Мир и фильмы Андрея Тарковского. Сб. / Сост. А.М. Сандлер. Москва: Искусство, 1991. 398 с.

Мусієнко О.С. Українське кіно: тексти і контекст. Вінниця: Глобус-Прес, 2009. 432 с.

Мусский и. а.100 ВЕЛИКИХ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ КИНОФИЛЬМОВМосква: Вече, 2005 .476 с.

Мусский И. А. 100 ВЕЛИКИХ РЕЖИССЁРО .В

москва: Вече, 2008 . 480 с.

Нариси з історії кіномистецтва України. / Ред. В. Сидоренко. Київ: Інтертехнологія, 2006. 864с.

О Тарковском. Сб. / Сост. М.А. Тарковская. Москва: Прогресс, 1989. 402 с.

Оніщенко О.І. Художня творчість у контексті гуманітарного знання. Київ: Вища школа, 2001. 179 с.

Павлова М.И. Павел Кадочников. Москва: Искусство, 1991. 192 с.

Параджанов Сергей. Исповедь./ Сост., статья, предисловия к сценари­ям, комментарии К. Церетели.Санкт-петербург : Азбука, 2001. 656 с.

Параджанов Сергій. Злет. Трагедія. Вічність.— Твори, листи, документи архівів, спогади, статті, фотографії./ Упор. Р.М. Корогодський, С.І. Щербатюк. Кіїв: Спалах ЛТД, 1994. 280 с.

Паркер Дж. Шон Коннери. Москва: ТЕРРА — Книжный клуб, 1998. 528 с.

Плахов Андрей. Катрин Денев от «Шербургских зонтиков» до «8 жен­щин». Тверь, 2005. 544 с.

Поетичне кіно: заборонена школа. Кіїв: АртЕк, 2001. 464 с.

Попович М. В. Культура : ілюстрована енциклопедія України. Кіїв: Балтія – Друк, 2009. 184 с.

Раззаков Ф. Наше любимое кино. Москва: Алгоритм, 2004. 558 с.

Разаков В.Х.Художественная культура хх века : типологический контур. волгоград : волгоградского государственного университета ,1999. 432с.

Режиссерская энциклопедия. Кино США . / Ответственный редакторЕ.Н. Карцева. Москва: Научно- исследовательский інститут киноискусства, 2002 . 538 с.

Ренуар Ж. Моя жизнь и мои фильмы. Москва: Искусство, 1981. 333 с.

Рокотов В. Голливуд. От «Унесённых ветром» до «Титаника». Москва: ЭКСМО-Пресс, 2001. 415 с.

Руднев В. П. Словарь культуры ХХ века. Москва: Аграф, 1999 . 384 с.

Руднев В. П. Энциклопедический словарь культуры XX века : ключевые понятия и тексты. 3-е изд., доп. и испр. Москва: Аграф, 2009. 543 с.

Саммерс Э. Богиня. Тайна жизни и смерти Мэрилин Монро. Смоленск: Русич, 1997. 670 с. .

Скуратівський В.Л. Екранні мистецтва у соціокультурних процесах XX століття (Генеза. Структура . Функція ). Київ, 1997. 386 с.

Славич Ю.М STARS: из частной жизни кинозвёзд. Москва: Панорама, 1996. 492 с.

Спото Д. Ингрид Бергман. Смоленск: Русич, 1998. 512 с.

Стивен Спилберг. Биография, составленная по работам американских писателей и журналистов. / Автор-сост. Е. С. Юрченко. Ростов-на-Дону: Феникс, 2000. 352 с.

100 великих діячів культури Україн./ Упор.и О. О. Попельницька,

М. В. Оксенич. Кіїв: Арій, 2010. 464 с.

Сто фільмів українського кіно : Анотований каталог за проектом ЮНЕСКО “Національна кінематографічна спадщина” / Упоряд. Р. Бєляєва, Р. Прокопенко. Кіїв: Спалах, 1996. 127 с.

Тадао Сато. Кино Японии. Москва: Радуга, 1986. 224 с.

Тарковский Андрей. Ностальгия./ Сост. Паола Волкова. Москва: Зебра Е, 2008. 496 с.

Термінологічний словник з культурології. /Авт.-уклад.: Н. Ю. Больша, Н. І. Єфімчук. Кіїв: МАУП, 2004. 144 с. 141.

Тримбач С. Олександр Довженко: загибель богів. Ідентифікація автора в національному часопросторі /відп. ред. Т. Трубнікова. Вінниця : Глобус-прес, 2007. 800 с.

Трюффо о Трюффо. Сб. Москва: Радуга, 1987. 456 с.

Туровская М.И. Семь с половиной, или Фильмы Андрея Тарковского. Москва: Искусство, 1991. 255 с.

Утилов В. Л. Вивьен Ли.  Москва: Искусство, 1992. 348 с.

Українська та зарубіжна культура. Словник культурологічних термінів: Навч. посіб. КІїв: Центр учбової літератури, 200.9 264 с.

Українське телебачення. Роки, події, звершення. / за ред. М. М. Карабанова, І. Ф. Куруса, В. М. Петренка. Кіїв: ДП Дирекція ФВД, 2008. 400 с.

Уолкер А. Одри. Смоленск: Русич, 1997. 444 с.

Федерико Феллини / Сост. Е. Шальнева. Ростов-на-Дону: Феникс, 1999. 384 с. .

Франсуа Трюффо / Сост. И. Беленький. Москва: Искусство, 1985. 264 с.

Хепбёрн К. Я: Истории из моей жизни. Москва: Вагриус, 1995. 372 с.

Хохрякова С.И. Олег Янковский. Ростов-на-Дону: Феникс, 2000. 336 с.

Чезаре Дзаваттини / Сост. Г. Д. Богемский. Москва: Искусство, 1982.302 с.

Экран-90 / Сост. Ю. Тюрин, Г. Долматовская. Москва: Искусство, 1990. 319 с.

Енциклопедія постмодернізму. / Уклад. Ч. Е. Вінквіста та В. Е. Тейлора ; Пер. з англ. В. Шовкуна ; Наук. ред. пер. О. Шевченко. Кіїв : Основи, 2003. 504 с.

Юренев Р. Н. Краткая история киноискусства. Москва: Издательский центр Академия, 1997. 228 с.

Юрчук В.І. Культурне життя в Україні у повоєнні роки: світло й тіні. Кіїв: Асоціація Україно, 1995. 80 с.

Додатки

Пам’ятка перегляду кінофільму та деякі

принципи оцінювання

* Назва кінофільму.
* Прізвище сценариста.
* Прізвище режисера.
* Сила враження, причини.
* Головна ідея кінофільму .
* Багатоплановість чи одномірність постановки.
* Ставлення режисера до сюжету.
* Стрункість, логічність, незвичайність тощо структури кінофільму .
* Видовищність чи відмова від неї, значення декорацій і костюмів, інших ефектів.
* Роль знімальної умовності.
* Акторська майстерність втілення режисерського задуму.
* Суспільна значимість зняття кінофільму.

Перелік кінофільмів

1. біле сонце пустелі .

2. а зори тут тихі

3. каліна красная .

4. москва сльзам не вірить .

5. екіпаж .

Червоний

Чорний ворон

Мислителі

Штольня

сторожова застава

Питання до заліку з дисципліни

«Українське і зарубіжне кіномистецтво: сучасні виміри»

1. Предмет і завдання дисципліни.
2. Передумови виникнення кіно і основні етапи розвитку.
3. Двоїста природа кіно.
4. Множинність функцій (комунікативна, естетична, ідеологічна тощо).
5. Використання досвіду і творчої бази давніх мистецтв.
6. Специфіка: фіксація реальності в рухомих зображеннях.
7. Види і жанри кіно.
8. Особливості сприйняття: інтерпретація, ідентифікація.
9. Реалістична і формотворча тенденції.
10. Особливості культури другої половини ХХ ст.
11. Італійський неореалізм та його послідовники.
12. «Рим, відкрите місто». Виробництво: Італія, 1945 р.
13. «Фанфан-Тюльпан». Виробництво: Франція, 1952 р.
14. «Сім Самураїв». Виробництво: Японія 1954 р.
15. Відновлення українського кіновиробництва після Другої світової війни.
16. Наступ тоталітарного режиму на культуру. «Ждановщина».
17. «Подвиг розвідника», 1947р.
18. «Тарас Шевченко», 1951 р.
19. «Весна на Зарічній вулиці», 1954 р. Зародження рок культури.
20. «Лоуренс Аравійський». Виробництво: Велика Британія, 1962 р.
21. «Бонні і Клайд». Виробництво: «Уорнер бразерс» і ін., США, 1967 р.
22. «2001: Космічна Одіссея». Виробництво: «Метро-Голдвін-Майєр», США – Велика Британія, 1968 р. хрущовської «відлиги».
23. «Поетичне кіно»: причини виникнення, сутність, значення.
24. «Дорогою ціною», 1956 р.
25. «За двома зайцями», 1961 р.
26. «Тіні забутих предків», 1965 р.
27. Постмодернізм та кіномистецтво.
28. Нові течії у зарубіжному кіно у 1970-х рр.
29. Вплив зарубіжного кіномистецтва на українське кіно.
30. «Хрещений батько». Виробництво: «Парамаунт Пікчерс», США, 1972 р.
31. «Хтось пролетів над гніздом зозулі» Виробництво: «Юнайтед Артистс», США, 1975 р.
32. «Апокаліпсис сьогодні» Виробництво: «Zoetrope Studios», США, 1979 р.
33. Формування київської школи українського кіно.
34. Кризові явища в українському кіно та вплив на це тоталітарного режиму у 1966-1985-х рр.
35. «Білий птах з чорною ознакою», 1971 р.
36. «Пропала грамота», 1972 р.
37. «В бій ідуть тільки «старі», 1974 р.
38. Зміни у суспільно-політичному житті кінця 1980-х років та їх вплив на культуру.
39. «Одного разу в Америці». Виробництво: «Уорнер бразерс» », США, 1984 р.
40. «Покаяння». «Грузія-фільм», 1984 р.
41. «Холодне літо п'ятдесят третього...». «Мосфільм», 1987 р.
42. Національно-культурне відродження в Україні часів перебудови та його вплив на культуру.
43. «Канкан в Англійському парку», 1985 р.
44. «Данило князь Галицький», 1987 р.
45. «Філері», 1987 р.
46. Інформаційна революція та її вплив на культуру.
47. Глобалізація та кіномистецтво. Проблема збереження національних культур у добу глобалізації.
48. «Список Шиндлера». Виробництво: «Юніверсал Пікчерс», США, 1993 р.
49. «Кримінальне чтиво». Виробництво: «Мірамакс», США, 1994 р.
50. «Форрест Гамп». Виробництво: «Парамаунт Пікчерс», 1994 р.
51. Досягнення та недоліки українського кіно у 1991-1999 рр.
52. «Вогнем і мечем», 1992 р.
53. «Гетьманські клейноди», 1993 р.
54. «Втрачені світанки», 1995 р.
55. Обшири жанрово-тематичного діапазону у вітчизняному кінематографі у добу незалежної України.
56. «Істернізація» замість «совєтизації» (2000-2021-рр).
57. Кінематографічне осягнення історії (2000-2021-рр).
58. Від ідеологічності до автентичності. Кінематограф України початку ХХІ ст.
59. «Біле сонце пустелі».
60. «А зорі тут тихі».
61. «Каліна красная».
62. «Москва сльозам не вірить».
63. «Екіпаж».
64. «Червоний».
65. «Чорний ворон».
66. «Мислителі».
67. «Штольня».
68. «Сторожова застава».

Навчальне видання

(українською мовою)

Бондаренко Володимир Григорович

Українське та зарубіжне кіномистецтво: сучасні вимери

Конспект лекцій

для здобувачів ступеня вищої освіти бакалавра

всіх спеціальностей

Рецензент

Відповідальний за випуск О. О. Стадніченко

Коректор