

Министерство культуры Российской Федерации  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
Высшего профессионального образования  
Северо - Кавказский государственный институт искусств

Театральный факультет  
**Кафедра режиссуры**



**Рабочая программа дисциплины  
«История зарубежного кино»**

**Уровень высшего образования:  
Специалист**

**Специальность  
55.05. 01 (070601) Режиссура кино и телевидения**

**Форма обучения  
очная, заочная**

Нальчик 2014г.

## 1. Цели освоения дисциплины

**Цель курса** – познакомить студентов с основными этапами и историческими периодами зарубежного кино - с зарождением, развитием и современным положением кинематографии разных стран мира, основными проблемами формирования художественного мышления в кино, узловыми творческими биографиями и стилевыми направлениями.

**Задачи** освоения дисциплины состоят в следующем:

- Познакомить с идеями и художественными направлениями в мировом кино.
- Ознакомиться с фактами истории кино, теоретическими концепциями и событиями мировой истории, с творчеством выдающихся мастеров кино.
- Обратить внимание студентов на два периода эпохи “немого” кино.
- Показать влияние на эстетику зарубежного кино вновь изобретаемых технических средств (звук, оптика, цвет и др.)
- Акцентировать внимание студентов на узловых моментах истории кино, выявить их взаимосвязь с историческими этапами развития стран.
- Познакомить студентов с творческими биографиями выдающихся зарубежных кинематографистов, с их поисками и находками.

## 2. Место дисциплины в структуре ООП ВО

В соответствии с ФГОС ВО по специальности «Режиссура кино и телевидения» дисциплина «История зарубежного кино» относится к базовой части цикла дисциплин истории и теории мировой художественной культуры.

Освоение «Истории зарубежного кино» предшествует изучению многих дисциплин - “Работа режиссера с актером”, “Кинооператорское мастерство”, “Звуковое решение фильма”, с которыми дисциплина связана самым непосредственным образом.

Курс истории зарубежного кино необходим для расширения кругозора и понимания сути узловых проблем, связанных с профессией режиссёра, в историческом контексте.

### 3. Компетенции обучающегося, формируемые в результате освоения дисциплины

#### Общекультурные компетенции:

Код	Содержание компетенции
ОК-1	способность приобретать с большой степенью самостоятельности новые знания, творческий опыт, используя современные образовательные и информационные технологии
ОК-3	способностью критически переосмысливать накопленный опыт, изменять при необходимости профиль своей профессиональной деятельности
ОК-8	способность использовать знания основных направлений и этапов развития кинематографа и телевидения
ОК-9	способностью применять для воплощения творческих общих основ теории кино и телевидения, закономерностей развития искусства, специфика выразительных средств различных видов искусства
ОК-11	способностью к осмыслению развития киноискусства и телевидения в историческом контексте и в связи с развитием других видов искусства и литературы, общим развитием гуманитарных знаний, с философскими, эстетическими, религиозными идеями конкретного исторического периода
ОК-12	способностью к выработке личной позиции в отношении поисков в кинематографе, в области развития телевидения и других видах искусства

#### Профессиональные компетенции:

Код	Содержание компетенции
ПК-7	способностью самостоятельно приобретать с помощью информационных технологий и использовать в практической деятельности новые знания и умения, в том числе в новых областях знаний, непосредственно не связанных со сферой деятельности
ПСК-2-4	способностью и готовностью демонстрировать способность к осмыслению, анализу и критической оценке идей, к обоснованию и защите своей точки зрения, к пониманию сути проблемы и нахождению пути ее решения

В результате освоения дисциплины обучающийся должен

**Знать**

- Специфику кино как вида искусства.
- Основные периоды истории и развития киноискусства.
- Основные художественные направления в кино.
- Особенности творчества ведущих мастеров кино (драматургов, режиссеров, операторов, актеров, композиторов, художников).
- Взаимобусловленность развития фильмопроизводства и технологических процессов, экономики и зрительского восприятия.
- Место кино в системе других экранных средств массовой коммуникации (ТВ, видео, DVD, компьютерная сеть, Интернет и др.).

**Уметь**

анализировать просматриваемые фильмы.

## 44. Структура и содержание дисциплины

Общая трудоемкость дисциплины «История зарубежного кино» составляет на очном обучении 8 зачётных единиц (288 академических часа из них 104 групповых), на заочном обучении 8 зачетных единиц (288 академических часа из них групповых 24 часа)

Наименование темы	Количество аудиторных часов				ОК, ПК
	Лекции	Семинары	СРС	З\о	
1. Введение. Зарождение и формирование кино в Европе и США (1895-1918)	2	2			ОК-1
2. Кино Франции	2			1	ОК-1, 8, 9, 11
3. Кино Италии	2				ОК-1, 8, 9, 11
4. Кино Великобритании	2	2		1	ОК-1, 8, 9, 11
5. Кино Дании	2				ОК-1, 8, 9, 11
6. Кино США	2			2	ОК-1, 8, 9, 11
7. Кино Германии	2	2			ОК-1, 8, 9, 11
8. Кино Швеции	2				ОК-1, 8, 9, 11
9. Основные направления в кино послевоенной Германии	2		1	1	ОК-1, ПК-7
10. Теория и практика французского «Авангарда»	2	2			ОК-12, ПК-7, ПСК-2-4
11. Закат немого шведского кино	2				ОК-12
12. «Золотой век» Голливуда	2			2	ПК-7
13. Звуковое кино США	2	2			ПСК-2-4
14. Звуковое кино Франции	2			2	ПСК-2-4
15. Звуковое кино Великобритании	2				ПСК-2-4
16. Звуковое кино Германии	2	2			ПСК-2-4
17. Кино США в годы второй мировой войны (1939–1945)	2		1	2	ОК-1, 12, ПК-7
18. Кино Франции в годы второй	2		1		ОК-1,

мировой войны (1939–1945)					ПК-7
19. Кино Великобритании в годы второй мировой войны (1939–1945)	2	2	1	2	ОК-1, ПК-7
20. Кино Италии в годы второй мировой войны (1939–1945)	2			1	ОК-1, ПК-7
21. Итальянский неореализм	2				ОК-11,12, ПСК-2-4
22. Кино Франции в первое послевоенное десятилетие (1945–1955)	2	2		2	ОК-1, ПК-7
23. Кино Великобритании в первое послевоенное десятилетие (1945–1955)	2				ОК-1, ПК-7
24. Кино Швеции в первое послевоенное десятилетие (1945–1955)	2		1	2	ОК-1, ПК-7
25. Кино США в первое послевоенное десятилетие (1945–1955)	2	2		1	ОК-1, ПК-7
26. Кино Японии в первое послевоенное десятилетие (1945–1955)	2				ОК-1, ПК-7
27. Кино Венгрии в первое послевоенное десятилетие (1945–1955)	2			1	ОК-1, ПК-7
28. Новая волна	2	2			ОК -11, 12, ПК-7
29. «Молодые рассерженные»	2		1		ОК-11, ОК-12
30. Расцвет кино Италии: Феллини, Антониони, Висконти	2				ОК-3, 11, 12, ПК-7, ПСК-2-4
31. Расцвет творчества Бергмана	2	2			ОК-11,12, ПСК-2-4
32. Новое американское кино	2			2	ОК-11, ПК-7
33. Молодое кино Польши и Чехословакии	2				ОК-1, ПК-7
34. Кино Франции после «новой волны»	2	2	1		ОК-11, ПК-7
35. Итальянское кино 70–80-х гг.	2				ОК-1, ПК-7
36. Основные тенденции	2		1		ОК-1,

современного кино США					ПК-7
37. Кинематограф стран восточной Европы – Венгрия	2	2		2	ОК-1, ПК-7
38. Кинематограф стран восточной Европы – Польша	2				ОК-1, ПК-7
39. Кинематограф стран восточной Европы – Чехословакия	2				ОК-1, ПК-7
Всего	78	26	8	24	

## Содержание разделов дисциплины

### *Тема 1.*

#### ***ВВЕДЕНИЕ. Зарождение и формирование кино в Европе и США***

Определение целей и задач курса. Теоретические основы курса. Обзор научно-учебной литературы, рекомендуемой для самостоятельной работы по курсу истории кинематографа. Критерии отбора фактов истории кинематографа. Терминология и категориальный аппарат истории кино. Кино как вид искусства. Кино на стыке достижений науки, техники и синтеза искусств. Рождение кино в 1895г. как закономерный итог развития техники (от фотографии с 1839г.). И одновременно как синтез разных искусств (живописи, архитектуры, литературы, музыки, театра. Феноменология кино. Исторические предпосылки . Кинематограф братьев Люмьер (неигровое кино, хроника, показывающая реальную жизнь в ее собственных формах). Первый сеанс в «Гранд кафе» 28 декабря 1895г., «Прибытие поезда», «Выход рабочих с завода Люмьер», «Политый поливальщик» и др. Недооценка изобретателями собственного детища, для них кинематограф – это «ожившая фотография». Опыты Ж. Мельеса – игровое кино, воссоздающее жизнь при помощи сюжета, актеров, декораций. Жорж Мельес – создатель оригинальных зрелищных фильмов. Иллюзионистский театр Мельеса и кинематограф. Создание кинозрелища, изобретение трюков, применение цвета, разработка системы актерской игры. Экран перестает быть зеркалом жизни и превращается в магический стеклянный шар, в котором совершаются чудеса. «Путешествие на Луну»(1902г.), «Путешествие через невозможное» (1904г.), «Завоевание полюса» (1912г.). Развитие кино в этих двух направлениях: как искусства и как технического достижения.

### *Тема 2.*

#### ***Кино Франции***

Карл Теодор Дрейер «Страсти Жанны Д'Арк» (1927г.) Крупный план. Использование «плавающей камеры».

«Наполеон» (1927г.) — Абея Ганса. Новшества в технологиях нагрудные штативы, летающая камера, заключенная в футбольный мяч, организация массовые сцен. Декорации.  
Жан Ренуар - «Великая иллюзия» 1937г. Марсель Карне «Набережная туманов» 1938г. Поэтический реализм.  
«Андалузский пес» (1928г.) Л. Бунюэля и С. Дали – эпатажный фильм сюрреализма. Ассоциативный монтаж.

### ***Тема 3. Кино Италии***

Историческая ситуация в Европе после 2й мировой войны. Итальянский неореализм. Основные положения неореализма. Роберто Росселлини и его фильм «Рим – открытый город». Витторио де Сика «Похитители велосипедов».

Творчество: Лукино Висконти, Федерико Феллини, Франко Дзеффирелли, Микеланджело Антониони, Марко Феррери, Пьер Паоло Пазолини, Этторе Скола «Бал». Краткий обзор. Этапы и особенности творчества.

### ***Тема 4. Кино Великобритании***

Британский изобретатель Уильям Фриз-Грин в 1889 году продемонстрировал фильм длительностью в несколько секунд, предвосхитив опыты Э. Рейно, Т.-А. Эдисона и Люмьеров. Одновременно с братьями Люмьер съемочную камеру сконструировал англичанин Роберт Уильям Пол (1869-1943). 26 марта 1896 года в лондонском зале «Олимпия» состоялся первый сеанс отечественных фильмов, снятых Р.У. Полом - главной фигурой раннего английского кинематографа. Успех лент «Бурное море у Дувра» и «Индийский военный танец» - в знаменитом мюзик-холле «Альгамбра». Простейшие игровые ленты - «Флирт солдата» (1897), «Новая служанка», «Последний день Помпеи» (1902).

Фильмы «Бабушкина лупа» (1900), «Что видно в телескоп» (1900), «Смешные лица» (серия - 1898-1904). Брайтонцы применяли кинотрюки - двойную экспозицию, обратную съемку, стоп-камеру.

Режиссер Джеймс Уильямсон (1855-1933). «Два строптивых мальчугана».

«День из жизни шахтера», «Ужасный взрыв в шахте», 1903. «Гнет на океанских кораблях», «Побег каторжника», 1903), «Солдат запаса до и после войны», 1902; «Подождите, когда вернется Джек», 1903. «Спасенная Ровером» (1905), режиссер С. Хепурт. Самый знаменитый ранний документальный фильм - «Путешествие Роберта Скотта в Антарктику».

В 1907-1908 годах возникли первые прокатные фирмы. Завершая процесс организационного оформления британского кинопроизводства, в 1907 году создается КМА (Ассоциация кинематографистов) и начинает выходить журнал «Еженедельник кинематографии».

В 1914 году Англия обладала лучшей в Европе сетью кинотеатров.

За время войны появилась лишь одна новая фигура - Джордж Пирсон, который с помощью продюсера Т. Уэлша снял фильм «Великая война в Европе». Кинематографические варианты литературных первоисточников: «Оливер Твист», «Айвенго», «Лондонский Тауэр».

### **Тема 5.**

#### **Кино Дании**

Киноискусство Дании. Расцвет и упадок датского кино. Космополитизм - одна из причин раннего заката датского киноискусства .

Первые фильмы в Дании были показаны в 1896 г. 15 лет продолжалась активная деятельность датских киностудий, после чего наступил период забвения и торговая марка крупнейшей кинофирмы «Нордиск» (белый медведь, стоящий на земном шаре) все реже и реже стала появляться на экранах европейских кинотеатров. В 1904 г. в Копенгагене открылся первый стационарный кинотеатр «Косморама», через год появился второй - «Биографтеатр». Оле Ольсен и Нильсен организовали фирму «Нордиск» и в 1906 г. приступили к постройке первой в Дании киностудии. Первые фильмы фирмы «Нордиск», в основе которых были положены некоторые сказки Х.-К. Андерсена и литературные произведения известных национальных писателей Й. Хейберга, Й. Хострупа и др. В 1910 г. «Нордиск» выпустил фильм «Торговцы белыми рабынями», появились актеры Вальдемар Псиландер и Аста Нильсен. В 1913 г. на экраны вышел фильм Глюкштадта «Остров мертвых».

Упадок датского кино.

### **Тема 6.**

#### **Кино США**

Становление и поиск киноязыка (съемка с движения, панорамирование, обратная съемка, стоп-кадр). Рождение Голливуда – центра кинопромышленности. Непрерывный рост сети кинозалов, переход на систему стационарных кинотеатров.

Творческий вклад и открытия Дэвида Уорка Гриффита: реформа системы актерской игры, сдержанность актерской игры, внедрение в киноиндустрию повествовательной конструкции, превращение кинокамеры в активного участника действия. Творческое принятие новых выразительных средств: обдуманное использование крупного плана, перспектива кадра, параллельный монтаж, достоверность окружающей среды.

«Рождение нации» (1915г.) – классический образец развития действия при помощи новых выразительных средств. Беспрецедентный успех фильма.

«Нетерпимость» (1916г.) – один из этапных фильмов в развитии мирового киноискусства. Грандиозный постановочный размах, широкий круг философских и моральных проблем. Основной эстетический прием – параллельный (перекрестный) монтаж.

Невербальный язык, полный знаков и символов, нацеленный на диалог, на восприятие зрителя. Немое кино как язык общемирового общения.

«Алчность» (1923г.) – Эрих фон Штрогейм. Использование параллельного монтажа в современном кинематографе.

«Невесты войны» режиссера Герберта Бреннона с участием популярной актрисы Аллы Назимовой (1916) и особенно «Цивилизация» (1916) **Томаса Инса**. 1917 г. «Беззащитная Америка». Самые популярные киноактеры - М. Пикфорд, Д. Фербенкс, У. Харт и другие.

Фирма «Парамаунт». Кроме производства фильмов она занималась и прокатом.

«Голливуд - это большой бизнес».

### *Тема 7.*

#### *Кино Германии*

Возникновение течения «новый немецкий кинематограф». Развитие независимых киностудий. Режиссеры ННК: Вим Вендерс, Вернер Херцог, Райнер Вернер Фассбиндер. Краткая биография. Основные этапы режиссерского становления. Анализ избранных киноработ.

### *Тема 8.*

#### *Кино Швеции*

Шведские фильмы появились только в годы Первой мировой войны. Родоначальник шведского кино Карл Магнуссон. В 1907 г. по инициативе Магнуссона в небольшом городке Кристианстаде было создано объединение шведских кинотеатров - «А.Б. Свенска биографтеатерн», (сокращенно «Свенска био»). Именно это объединение и начало в 1909 г. регулярно заниматься съемками игровых фильмов. Кинопавильон был построен в Стокгольме только в 1912 г. Отсутствие павильона в Кристианстаде - съемки фильмов на натуре, которые вызывали единодушный восторг и у зрителей и у критиков. Другой примечательной особенностью шведского кино было высокое качество режиссуры - **Виктора Шестрома** и **Морица Стиллера**.

«Ингеборг Хольм» (1913). «Горного Эйвинда и его жены».

### *Тема 9.*

#### *Кино Германии*

К моменту окончания Первой мировой войны немецкие киностудии обладали большой производственной мощностью, они могли выпускать ежегодно 200-300 художественных фильмов. По капиталовложениям киноиндустрия выходила на: третье место в стране. Потребность во внешних рынках нарастала с каждым днем. Немецкие кинофабриканты не льстили себя надеждами на легкую победу. Они не забывали о чувстве глубокой неприязни ко всему немецкому у народов европейских стран, перенесших тяготы войны,

развязанной Германией, но они знали также, что кинопрокатчики любой капиталистической страны не откажутся от хорошего заработка, в особенности, если им будут предлагать продукцию по демпинговым ценам. Немецкие кинофабриканты, учитывая выгоды, которые принесла им инфляция, смело могли пойти на этот шаг. Значительно сложнее обстояло дело с выбором тематики фильмов, рассчитанных не только на внутренний, но и на международный рынок. Однако и тут был найден спасительный выход. На помощь немецкому кино пришли историческая литература, мировая классика и фантастические сюжеты из жизни властителей Востока. Альковные тайны, романтические любовные приключения и богатейший постановочный антураж способствовали появлению десятков увлекательных фильмов, не затрагивающих острых проблем современности. Первыми постановками этого рода были «Правда побеждает» Д. Мая и «Чума во Флоренции» О. Рипперта, о которых говорилось выше. Но самый большой успех на этом поприще снискали себе фильмы Эрнста Любича. Обращение к сюжетам из истории Англии, Франции, России и Италии стало самым заурядным делом на немецких студиях. «Лукреция Борджиа» и «Леди Гамильтон» Рихарда Освальда, «Дантон» и «Петр Великий» Димитрия Буховецкого могут служить наглядным подтверждением этого факта. В подавляющем большинстве исторических или, вернее, псевдоисторических фильмов показывались жестокие тираны или узурпаторы, захватившие власть в стране. Фильмы заканчивались свержением или гибелью тирана. Такое пристальное внимание к «проблеме тирана» в обстановке послевоенной Германии объяснялось весьма просто. Падение русской монархии, крах Гогенцоллернов лишили монархическую власть какой-либо популярности в народе. Кинопредприниматели дали зрителям широкую возможность излить свое негодование по поводу любого «тирана» и сохранить доброе расположение к правителям буржуазной республики. Значительное место в массовом прокате занимали приключенческие фильмы. На экраны выпускались многочисленные ленты с участием популярного, но малоодаренного актера Гарри Пиля («Презирующий смерть», 1921; «Черный конверт», 1923); широкоизвестной актрисы Эллен Рихтер, неизменно выступавшей в ролях женщин-авантюристок («Авантюристка из Монте-Карло», 1920; «Смарагда Набурен», 1922); элегантного денди Гарри Лидтке («Человек без имени», 1922). Шумным успехом пользовались и постановки Джое Мая - «Индийская гробница» (1921) и «Владычица мира» (1922); у нас - «Женщина с миллиардами». Действие этих фильмов разворачивалось во всех частях света: в Индии, Китае, Африке, Южной Америке и в других не менее экзотических местах. Но в действительности все они снимались не на натуре, а в огромных павильонах Стаакена в Берлине. Искусственно созданный художниками и декораторами мир казался на экране столь убедительным и реальным, что для подавляющего большинства зрителей создавался полный эффект присутствия в девственных джунглях Амазонки или в таинственных храмах Индии.

Характерной чертой большинства приключенческих фильмов было восхваление сильного героя - спортсмена, авиатора, автомобилиста, -

преодолевающего все трудности на своем пути, человека, стоящего над обычными смертными - «плебеями». Такие фильмы воспитывали у молодежи жестокость, антигуманизм и утверждали веру в силу, которая господствует над правом. В некоторых приключенческих фильмах восхвалялся образ благородного и доброго капиталиста, жертвующего свое состояние и рискующего жизнью ради счастья людей. Типичным образцом такой продукции была многосерийная постановка Д. Мая «Владычица мира». Героиня этого фильма - миллиардерша Мод Грегор (арт. Миа Май), - используя власть принадлежащего ей капитала, занималась филантропической деятельностью и боролась с происками своих врагов, стремившихся завладеть ее миллиардами.

Среди многочисленных фильмов, выпускавшихся на экраны Германии в начале 20-х гг. и рассчитанных на вкусы и восприятие самой широкой аудитории зрителей, время от времени появлялись такие, которые были связаны с наиболее значительными явлениями в литературе, драматургии и живописи. Одним из таких фильмов был «Кабинет доктора Калигари», поставленный режиссером Робертом Вине в 1920 г. Он утверждал экспрессионизм как новое течение в киноискусстве. Экспрессионизм, получивший наиболее яркое выражение в немецкой драматургии, возник еще в предвоенную эпоху, когда в буржуазном искусстве начался быстрый распад традиционных художественных направлений. Супрематизм, фовизм, кубизм, имажинизм и многие другие «измы» появлялись тогда и исчезали, отражая чувство растерянности, охватившее художников в связи с приближающейся военной катастрофой. Первым требованием экспрессионистов была эволюция духа, то есть самоочищение. Без этого невозможно было самопожертвование. Искусство также было призвано играть мессианскую роль, но для этого ему необходимо было отказаться от рабского копирования действительности, как это делали натуралисты и импрессионисты. Искусство, изображая современность, должно, отказавшись от воспроизведения реальности, преувеличивая и искажая объективные формы, выразить ужас кошмарного механического мира, в котором задыхается человек.

В 1923-1924 гг. инфляция пошла на убыль. Курс марки с помощью иностранных (главным образом американских) кредитов стабилизировался. Промышленность усиленно набирала производственные темпы. Мелкая буржуазия и интеллигенция почувствовали под ногами более твердую почву. На смену растерянности и пессимизму приходят надежды на реставрацию старых, довоенных порядков. К 1924-1925 гг. экспрессионизм фактически изжил себя. Уже в «Кабинете восковых фигур» можно было наблюдать, как это направление постепенно сдавало свои позиции. Характерным примером так называемого постэкспрессионизма может служить фильм Р. Вине «Руки Орлака» (1925, в СССР - «Пляска нервов»). Он ничем не отличался от заурядных киномелодрам весьма посредственного вкуса. И только нервная, наэлектризованная игра К. Вейдта в роли пианиста Орлака, да изобразительное решение двух-трех эпизодов напоминали о том, что этот фильм поставлен Р. Вине, <sup>11</sup> - родоначальником немецкого киноэкспрессионизма. Как уже

отмечалось, экспрессионизм не получил в киноискусстве такого широкого распространения, как в театре или живописи, ибо был несовместим с производством фильмов, рассчитанных на самую массовую аудиторию. Народ не понимал и в некоторых случаях просто бойкотировал экспрессионистические фильмы. Подчеркивая антинародный, антиреалистический характер экспрессионизма, было бы неверным утверждать, что он не оказал значительного влияния на изобразительное решение фильмов не только в Германии, но и за ее пределами.

## **Тема 10.**

### ***Теория и практика французского «Авангарда»***

«Авангард» представлял собой творческую группу мелкобуржуазных интеллигентов, увлеченных киноискусством. Это были люди различных политических взглядов и убеждений, разных профессий. Их творческая практика была пестра и разнообразна. Они делали фильмы всех видов и жанров, от полнометражных художественных до рисованных, абстрактных и документальных короткометражек.

Как направление в киноискусстве, «Авангард» нельзя рассматривать в отрыве от сложных и противоречивых явлений в общественной и политической жизни Франции второй половины 20-х гг.

Этот период характеризовался относительной стабилизацией промышленного производства и ростом производительных сил. В связи с этим увеличилась занятость рабочих, заметно смягчился аграрный кризис. Восстановление мирового товарного рынка способствовало улучшению сбыта готовой продукции, что в свою очередь привело к некоторой стабилизации валюты в большинстве европейских стран.

Одна из горячих сторонниц авангардистского движения кинорежиссер Жермена Дюлак вспоминает: «Около 1924 г. были сделаны попытки и опыты некоторых смелых постановщиков освободиться от власти коммерсантов с тем, чтобы создавать продукцию «Авангарда».

Продукция авангардистов занимала в прокате очень незначительное место, не более 1-2% от общего количества фильмов, выпускавшихся тогда на французские экраны. Поэтому широким кругам зрителей она не была известна. Авангардистские фильмы просматривались в аудиториях, посещаемых рафинированной публикой и любителями сенсаций.

Положительной стороной деятельности «Авангарда» было создание кино клубов и развитие движения «друзей кино». Инициатором этого движения был Р. Канудо, организовавший «Клуб друзей седьмого искусства». Его примеру последовали Л. Деллюк и журналист Ж. Паскаль, которые в 1922 г. открыли первый просмотровый зал для «друзей кино».

В 1924 г. ближайший друг и последователь Л. Деллюка журналист Ж. Тедеско создал в помещении бывшего драматического театра Ж. Копо «Старая голубятня» первый кинотеатр «классических фильмов». Именно в этом театре стали показываться короткометражные фильмы, поставленные молодыми

французскими кинематографистами. Деятельность «Старой голубятни» стала приносить Ж. Тедеско неплохой доход. Часть средств он уделял на постановку новых авангардистских фильмов. По пути Ж. Тедеско пошли киноактеры Талье и Мирга, которые открыли аналогичный театр «Студия урсулинок» в январе 1926 г. В том же году Ж. Тедеско открывает еще один театр «классических фильмов» - «Кинопавильон». В 1927 г. был организован кинотеатр «Сине-Латен», а в 1928 г. Ж. Моклер открывает на Монмартре «Студию 28». Одновременно с организацией кинотеатров разрастается сеть кино клубов. Ф. Леже основал клуб «Свободная трибуна». Затем режиссеры Л. Пуарье и А. Клузо создали «Французский кино клуб», где на закрытом просмотре впервые во Франции был показан запрещенный цензурой «Броненосец «Потемкин». Сеть кино клубов росла с большой быстротой не только во Франции, но и за границей. В этих клубах устраивались широкие дискуссии о новых фильмах, большое внимание уделялось документальному кино.

Луи Деллюк утверждал, что все должно быть осмысленно и разумно; образы, созданные актерами, выразительны; сценарии эмоциональны; техника съемки не должна привлекать к себе внимание зрителей. Молодые же новаторы из «Авангарда» часто превращали технику в самоцель, в формалистическое трюкачество. Однако творческая практика авангардистов по своим идейным установкам была противоречивой и неоднородной.

Наравне с увлеченностью формальным экспериментированием у некоторых представителей «Авангарда» отчетливо намечались сдвиги в сторону реалистического показа явлений окружающей их действительности и гуманистического отображения человеческих чувств.

В фильмах таких режиссеров, как **Жан Ренуар**, Альберто Кавальканти, Дмитрий Кирсанов, а позднее в работах Жана Виго, Жана Гремийона, при всем различии их творческих взглядов обнаруживается одна и та же характерная черта - внимание к жизни простых людей: служащих, ремесленников, рабочих и крестьян. Постепенно освобождаясь от формальных поисков и эгоцентризма, они переходят к показу социальной среды, оттеняя тяжелые условия жизни своих героев в капиталистическом обществе.

Для подтверждения этого можно сослаться на два фильма - «Менильмонтан» (1925) Д. Кирсанова и «Только время» (1926) А. Кавальканти. Хотя каждый из этих режиссеров обладал своей четко выраженной стилистической манерой, а названные фильмы были различны по жанрам: первый - игровой, а второй - скорее документальный.

Некоторые поборники высоких идеалов, немало кричавшие о засилье в кинематографе «денежного мешка» и призывавшие к созданию новой «поэтики» кино, освобожденной от вульгарных вкусов торгашей и ремесленников, в своей творческой практике довольно легко шли на компромиссы и соглашались делать те самые развлекательные фильмы, против которых они с жаром выступали в кино клубах. Это характерно в первую очередь для **Ж. Эпштейна**, Ж. Дюлак и М. Л'Эрбье.

Придерживаясь на словах позиции «независимого художника», Ж. Эпштейн, на

В 1921 г. Б. Кристенсен закончил свой первый и единственный шведский фильм «Ведьмы». В основу сценария этой постановки были положены пример, после постановки «Верного сердца» и «Прекрасной нивернезки» поставил в 1925 г. коммерческий боевик «Монгольский лев» с участием И. Мозжухина. Его творческая деятельность в немом периоде кино закончилась фильмом «Падение дома Эшеров» (1928), созданным на основе новелл Эдгара По. Экспрессионизм и мистика переплелись здесь в запутанный клубок, наглядно демонстрируя творческое оскудение одного из теоретиков «Авангарда».

Не менее характерна и режиссерская деятельность Ж. Дюлак (1882-1942) - «Душа артистки» (1925) - экранизация чувствительной мелодрамы Мальбеша из жизни театральной богемы.

### *Тема 11.*

#### *Закат немого шведского кино*

В 1919 г. произошло объединение двух шведских кинофирм, прежде существовавших отдельно. Небольшая «Скандия» слилась с «Свенска био». Новая организация стала именоваться «Свенска фильм индустри». Этой фирме была оказана финансовая поддержка крупнейшим шведским капиталистом Иваром Крейгером. Его слово стало решающим во многих творческих вопросах. Магнуссон потерял прежнюю свободу действий. С приходом нового руководства усилились коммерческие настроения. Дана была установка: равняться на международный рынок и увеличить выпуск фильмов. После отъезда Шестрома и Стиллера внешне на студии «Розунда» ничего не изменилось. В 1924 г. было выпущено 20 игровых фильмов, но их художественные достоинства оставляли желать лучшего. Место Шестрома и Стиллера заняли их ученики - Йон Бруниус и Иван Хедквист. Первый из них дебютировал еще в 1919 г. Его фильмы - «Кот в сапогах» - волшебная сказка по мотивам П. Розенкранца, и «Сюнневе Сульбаккен» по Б. Бьернсону - были хорошо приняты публикой, но в творческом плане они не открывали новых горизонтов. И. Хедквист, в прошлом актер театра, пришел в кино вскоре после окончания войны. В 1919 г. он дебютировал комедией «Свадьба Жужу», сценарий которой был написан по пьесе С. Лагерлеф. Его лучшим фильмом было «Паломничество в Кальвар» (по поэме Г. Гейне). Характерной чертой всех фильмов Хедквиста были тяжеловатая декоративность и любовь к зрелищным эффектам. В середине 20-х гг. в Швецию усилился приток немецких и американских фильмов. В 1925 г. на экранах страны демонстрировалось 340 иностранных фильмов и 20 фильмов национального производства. Постановочный размах иностранных боевиков далеко опережал скромные масштабы работ шведских кинорежиссеров. «Свенска фильм индустри» сделала попытку вступить в соревнование с немецкими постановочными боевиками. Режиссер Бруниус поставил в 1925 г. большой исторический фильм «Карл XII». Приглашение иностранных режиссеров - Б. Кристенсена и К.Т. Дрейера. Оба режиссера проработали в

Швеции очень недолго и не оправдали возлагавшихся на них надежд.

Карл Теодор Дрейер приехал в Швецию в 1920 г. для постановки фильма, в основу которого была положена повесть писателя Кристофера Янсена «Вдова пастора». «Страсти Жанны д'Арк».

Упадок шведского кино. К. Магнуссон, наблюдая агонию шведского киноискусства и оценив сложившуюся ситуацию, в 1928 г. ушел с поста руководителя «Свенска фильм индустри». Это был завершающий акт своеобразной трагедии шведского немого кино. После этого началась печальная пора забвения.

## ***Тема 12.***

### ***«Золотой век» Голливуда***

«Независимый», а затем и «патентный» кинематограф постепенно осваивали Калифорнию. Кинофирмы, однако, открывая студии на западном побережье, часть деловых операций продолжали вести на Манхэттене или Лонг-Айленде. Довольно распространенной практикой было сохранение деловых офисов в Нью-Йорке, притом, что создание фильмов концентрировалось в Лос-Анджелесе.

Некоторые американские киноведы склонны полагать, что в тот период начальной истории Голливуда «денежные люди, - как пишет, например, автор книги «Америка, которую сделали фильмы» Роберт Склар, - остались на востоке, тогда как творческие работники перебрались на запад». Это, конечно, довольно упрощенный подход к вопросу. И творческое и деловое, и искусство, и бизнес в американском кинематографе пытались идти рука об руку и в Нью-Йорке, и в Лос-Анджелесе, в Голливуде в целом. Когда в 20-е годы кинопроизводство в США стало стремительно расти, кинокомпаниям, значительная часть которых действительно перебралась в Лос-Анджелес и его окрестности, понадобились большие средства на производство картин, постройку кинотеатров и т.д.

Голливуд для осуществления этих планов - идеальный институт. Здесь идет обработка, как потребителей, так и творцов, как зрителей, так и художников. Кино в США всегда было бизнесом. 14 апреля 1894 года на Бродвее в Нью-Йорке братья Холланд продемонстрировали первые кинескопы, приобретя их у компании Эдисона. С 20-х годов американские фильмы стали широко распространяться за рубежом, в 1925 году доходы от продажи лент за границу составили 50 миллионов долларов. «Торговля следует за кино». Голливуд - продукт капиталистической системы.

### **Тема 13**

#### **Звуковое кино США**

В 1927 г. фильмом А. Кросленда «**Певец джаза**» началась эра звукового кино. К концу 20-х гг. все американское кинопроизводство окончательно перебралось в Лос-Анджелес. Первыми на появление звука откликнулись компании «Уорнер Бразерс» (англ. Warner Bros.), «XX век Фокс» (англ. The 20th century Fox), и «Парамаунт» (англ. Paramount). Разразившийся экономический кризис и последовавшая за ним Великая депрессия 1929-1933 гг. словно бы обошли киноиндустрию стороной. Чтобы посмотреть звуковой фильм, люди охотно отдавали в кассы кинотеатров последние деньги. За три года благодаря звуку в кинематографе появились такие жанры, как гангстерский фильм, фильм ужасов, вестерн, в которых речь персонажей чередовалась с выстрелами, визгом автомобильных тормозов и гортанными выкриками нападающих индейцев. В 30-х гг. американское кино было на подъеме. Ведущие студии производили в среднем по пятьсот картин в год. Это время называют золотым веком Голливуда.

### **Тема 14.**

#### **Звуковое кино Франции**

Время расцвета французского кино пришлось на 20-40-е гг. Кинорежиссер Жан Ренуар (1894-1979), «Дочь воды» (1924). В 30-х гг. Жан Ренуар: «Тони» (1934), «Загородная прогулка» (1936, выпущена в 1946 г.), «Великая иллюзия» (1937), «Правила игры» (1939).

Рене Клер (настоящая фамилия Шомет, 1898-1981) - «Антракт» (1924).. Первая звуковая картина Клера «Под крышами Парижа» (1930)

Кинорежиссер Жан Виго (1905-1934): «По поводу Ниццы» (1929), «Ноль за поведение» (1933), «Аталанта» (1934).

### **Тема 15.**

#### **Звуковое кино Великобритании**

Начало 30-х годов - первый английский звуковой фильма «Шантаж». Экранизации, поставленные А. Хичкоком («Игра на острие ножа» по Д. Голсуорси) и В. Сэвиллом («Пробуждение Хиндла»).

Ведущими жанрами английского кино этих лет были комедии-фарсы с участием популярных артистов мюзик-холла Лесли Фуллера, Джерри Верно, Сэнди Поуэлл, Эрни Лотинга и музыкальные ленты, воспроизводившие театральные «шоу» и оперетты. В канун 30-х годов в Англии снимали пышный боевик «Пикадилли». Над ним работали опытные немецкие мастера - режиссер Э. Дюпон, художник Альфред Юнге и оператор Вернер Брандс. В ряде английских фильмов участвовали приглашенные из Германии кинозвезды. Чаще всего выбирались оперетты немецкого происхождения. В. Сэвилл

поставил фильм «Сверкай, Сьюзи» с немецкими актерами Ренатой Мюллер, Лилиан Харвей и Конрадом Вейдтом. 1933-1936 г. комедии «Любовь на колесах» и «Джек, вот это парень!» с участием Джека Хьюлберта, «Судья», «Мальчишки всегда останутся мальчишками», «Доброе утро, дети!», «О, мистер Портер!», «Ботинки, ботинки!». «Частная жизнь Генриха VIII» (1933) - режиссер Александр Корда.

«Услуги дамам» и «Свадебная репетиция».

Экранизация романа Г. Уэллса «Облик грядущего» - режиссер Лотар Мендес. Экранизация пьесы Дж.Б. Пристли «Лабурнум Гров» (1936). режиссер Кэрол Рид.

У. Форд «Римский экспресс». «Роза Тюдоров», «Еврей Зюсс» и фильмы с участием Д. Арлисса («Железный герцог» и др.).

1937 г. - историческая мелодрама Г. Уилкокса «Виктория Великая».

## *Тема 16*

### *Звуковое кино Германии*

Конец 30-х гг. XX столетия - период упадка. Во главе студии УФА («Универсум-фильм-акциенгезель-шафт») был поставлен тайный советник Гутенберг, который спустя пять лет привел к власти Гитлера. УФА и ее филиалы стали выпускать главным образом военные оперетты, пропагандистские «националистские» фильмы и светские комедии. Режиссер **Фриц Ланг**: «Нибелунги» (1924) и «Метрополис» (1926). Первый звуковой фильм «М» (1931), называемый по первой букве слова Murder (нем. «убийца»).

В Германии 20-х гг. родился жанр, неведомый кинематографу других стран, - «горный фильм». Его «изобрел» геолог Арнольд Фанк, увлеченный альпинизмом. С 1925 г. звездой «горных фильмов» стала Лени Рифеншталь. Она дебютировала у Фанка в картине «Священная гора» (1925; в советском прокате «Горная баллада»). Впоследствии Лени Рифеншталь сама сняла «горный фильм» «Голубой свет» (1932), выступив как исполнительница главной роли, сценарист и режиссер.

После «Голубого света» в судьбе Лени Рифеншталь произошел решительный перелом: она стала документалисткой и страстной поклонницей Гитлера. Документальный фильм Рифеншталь «Триумф воли» (1935), посвященный VI съезду нацистской партии в Нюрнберге, был, по существу, торжественным гимном в честь Гитлера.

Точно так же фильм об Олимпийских играх 1936 г. в Берлине прославлял скорее фюрера, чем спорт. Два года она монтировала свою картину «Олимпия», которая затем представляла Германию на Венецианском кинофестивале и удостоилась приза дуче Муссолини - вождя итальянских фашистов.

Сняв «Олимпию», Лени Рифеншталь практически замолчала. После крушения Третьего рейха Рифеншталь обвинили в пособничестве фашизму, четыре года держали в заключении, конфисковали два принадлежавших ей дома, но в 1952 г. освободили.

### ***Тема 17***

#### ***Кино США в годы второй мировой войны (1939–1945)***

Конец 30-х - начало 40-х гг. Режиссер Орсон Уэллс - «Гражданин Кейн» (1941). Средство, благодаря которому Уэллс преодолел стоявшие перед кино трудности, на профессиональном языке называется глубиной резкости. До «Гражданина Кейна» операторы снимали так, что отчетливыми оказывались только предметы, находившиеся вблизи камеры. В фильме Уэллса отчетливо все - и ближний план, и дальний, т.е. здесь выдержана глубина резкости. Делать подобные кадры гораздо труднее, поскольку режиссер должен заполнить выразительными объектами не только первый план, как раньше, но и все видимое пространство. Такое заполнение сделало ненужным прежний монтаж коротких «кусков»

### ***Тема 18***

#### ***Кино Франции в годы второй мировой войны (1939–1945)***

Французские картины 30-х гг. - поэтический реализм. Главным мастером этого направления был Марсель Карне (1909-1996) - «Набережная туманов», 1938; «День начинается», 1939; «Вечерние посетители», 1942; «Дети райка», 1944) Карне создал в соавторстве со сценаристом и поэтом Жаком Превером (1900-1977).

### ***Тема 19***

#### ***Кино Великобритании в годы второй мировой войны (1939–1945)***

С началом Второй мировой войны временно закрылись все кинотеатры. Половина британских киностудий была реквизирована для военных нужд, не имеющих ничего общего с кинематографией: М. Бэлкон с трудом спас «Илинг», но Рэнк не уберег «Пайнвуд», а Д. Максвелл - «Элстри». Английское кино лишилось двух третей технического персонала и тринадцати из двадцати двух киностудий.

«Киппс», «Газовый свет», «Дженни», «Тихая свадьба», «Любовь на пособие».

1940-1941 гг. во всех видах искусства утверждается реализм: новый подход к искусству сформулирован был Дж.Б. Пристли в его тезисе о «социальной ответственности художника». Создание ряда антифашистских пропагандистских фильмов (1940-1942).

«У Льва есть крылья» М. Пауэлла, Б.Д. Херста и А. Брюнеля. «Дядюшка Крюгер» - об англобурской войне, «Титаник» - о трагической гибели британского корабля.

Первый художественный фильм, поставленный по заказу Министерства информации - «49-я параллель».

Фильма «Пимпернель Смит» Л. Хоурда. «Коварный свет луны» Б.Д. Херста. «Варшавский концерт», «Контрабанда» М. Пауэлла и Э. Прессбургера, «Радио свободы» и «Сдается коттедж» Э. Асквита.

1940-1942 г. - фильмы «Пастор Холл» Р. Боултинга и «Серебряный флот» М. Пауэлла и Э. Прессбургера. Фильм Т. Дикинсона «Премьер-министр» с Д. Гилгудом в главной роли, «Пенн из Пенсильвании».

Документалисты и их кинорепортажи - еженедельные «Новости с фронта»; полнометражные ленты «Победа в пустыне», «Караван на Мальту», «Победа в Бирме».

Год 1943-й - «Сан-Деметрио», Лондон» (Ч. Френд), «Миллионы таких, как мы» (Ф. Лаундер и С. Джиллиат), «Девять человек» (Г. Уотт), «Слабый пол» (Л. Хоурд).

1944-1945 г.: братья Боултинг «Пастор Холл» и др., Ф. Лаундер и С. Джиллиат («Миллион таких, как мы»), образовали независимую компанию «Арчерз» М. Пауэлла и Э. Прессбургера («49-я параллель»), Ч. Фрейд, П. Джексон, Ч. Крайтон, режиссер Д. Лин.

В 1944 году Пэт Джексон выпустил художественно-документальный фильм «На западных подступах».

Лучшие фильмы - «Путь вперед», «Раскрашенные лодки» и «Путь к звездам».

## ***Тема 20.***

### ***Кино Италии в годы второй мировой войны (1939–1945)***

Режиссер Роберто Росселлини (1906-1977) «Рим - открытый город».

Один из основоположников **неореализма** - Чезаре Дзаваттини.

В 1946 году Росселлини снял военную картину - «Пайза», а в 1947-м - фильм «Германия, год нулевой», которые закрепили за режиссером репутацию классика неореализма.

## ***Тема 21.***

### ***Итальянский неореализм***

Режиссер и популярный актер Витторио Де Сика (1901-1974) большинство своих неореалистических фильмов снял по сценариям Чезаре Дзаваттини (1902-1989).

Из совместных работ Де Сика и Дзаваттини наибольшим признанием пользовался фильм «Похитители велосипедов» (1948).

Неореализм явился импульсом для возникновения «новых волн», прокатившихся по Европе в 50-х и начале 60-х гг.

### **Тема 22.**

#### ***Кино Франции в первое послевоенное десятилетие (1945–1955)***

Франция всегда славилась своей актерской школой. В 50-х гг. Жерар Филип (1922-1959) был больше чем актером - он был национальным символом. «Фанфан-Тюльпан» Кристиан-Жака (настоящие имя и фамилия Кристиан Моде, 1904-1994).

Кумир французского экрана Жан Маре (настоящая фамилия Виллен-Маре, 1913-1998). «Граф Монте-Кристо», 1953, «Рюи Блаз» (1947, режиссер Пьер Бийон; в советском прокате «Опасное сходство») по мотивам пьесы Виктора Гюго.

### **Тема 23.**

#### ***Кино Великобритании в первое послевоенное десятилетие (1945–1955)***

1946 г. мюзикл «Город Лондон», «Цезарь и Клеопатра», «Гамлет», «Генрих V» (1944), «Призрачный дух», «Путь к звездам», «Король Артур».

Ведущее место в массовой продукции 1945-1950 годов заняли садистские мелодрамы и психопатологические фильмы. Таковы «Седьмая вуаль» (1945), «Глубокой ночью» и «Злая леди» (1945), «Человек, родившийся в октябре» и «Мой собственный палач» (1947), «Маленькая задняя комната» (1949) и многие другие.

Фильмы на политические темы: «Дело жизни и смерти» (1947) М. Пауэлла и Э. Прессбургера; драма Б. Дирдена «Фрида» (1947), братьев Боултинг «Во имя славы» (1947); историческая драма С. Джиллиата и Ф. Лаундера «Капитан Бойкот» (1947).

Г. Уилкоккс «Семья Кортней с Керзон-стрит».

Лоренс Оливье - «Ричард III» 1955 г.

Режиссер Э. Асквит - «Мальчик Уинслоу».

Д. Лин - фильм «Короткая встреча», «Большие надежды» (1947), «Оливер Твист» (1948), «Мадлен» и «Страстные друзья».

Вторым крупнейшим кинорежиссером 1945-1950 годов был Кэррол Рид - фильмы «Путь вперед», «Выбывший из игры» (1947), «Павший идол» (1948) и «Третий человек» (1949).

В 1943 году создана Национальная корпорация для финансирования кинопроизводства.

Успехи студия «Илинг» в 1949 г. - «Паспорт в Пимлико» Г. Корнелиуса, «Добрые сердца и короны» Р. Хеймера и «Виски в изобилии» А. Маккендрика.

В 50-е годы фильмы студии «Илинг» - «Банда с Лавендерхилл» и «Любовная лотерея» Ч. Крайтона, «Человек в белом костюме», «Мэгги» и «Убийцы леди» А. Маккендрика, «Смех в раю» М. Дзампи, «Дженевьева» Г. Корнелиуса.

Во второй половине 50-х годов - братья Боултинг («Карлтон Браун - дипломат», «Левые, правые и центр», «Все в порядке, Джек»), комедия-памфлет Д. Арнольда «Мышь, которая рычала» и другие.

Правительство консерваторов закрыло «Краун филм юнит».

#### ***Тема 24.***

##### ***Кино Швеции в первое послевоенное десятилетие (1945–1955)***

Режиссер Бу Видерберг (1930-1998). («Вороний квартал», «Одален 31», «Джо Хилл»), «Все по справедливости».

#### ***Тема 25.***

##### ***Кино США в первое послевоенное десятилетие (1945–1955)***

В середине 30-х гг. в Голливуде было восемь крупных кинофирм: «Метро-Голдвин-Майер», «Уорнер бразерс», «XX век Фокс», «Парамаунт», РКО, «Коламбия пикчерс», «Юниверсл» и «Юнайтед артистс». Производственные объединения, не входившие в эти гиганты, считались независимыми. Независимые продюсеры 30-х гг., как **Уолт Дисней** и Дэвид Селзник.

Независимый продюсер и режиссер **Чарли Чаплин** владел большим пакетом акций компании «Юнайтед артистс». Фильмы: «Лучшие годы нашей жизни» (1946; о демобилизовавшихся солдатах) Уильяма Уайлера (1902-1981), «Перекрестный огонь» (1947; посвящен проблеме антисемитизма) Эдуарда Дмитрика (родился в 1908 г.), «Бумеранг» (1947) Элиа Казана (настоящая фамилия Кизанжоглу, родился в 1909 г.) и «Обнаженный город» (1948) Жюля Дассена (родился в 1911 г.).

Стэнли Крамер, фильмы «Чемпион» (1949), «Ровно в полдень» (1952), «Дикарь» (1953), «Не склонившие головы» (1958; в советском прокате «Скованные одной цепью»).

Большое распространение получил жанр «черного фильма». Начало жанру положила картина Джона Хьюстона (1906-1987) «Мальтийский сокол» (1941; по одноименному роману Дэшила Хамметта).

Широкоэкранный кино – 1952 г. студия «Синерама». Фильмы-гиганты «Бен-Гур» Уильяма Уайлера (1959), «Клеопатра» Джозефа Лео Манкевича (1963).

В 50-х гг. среди американских актеров появились молодые яркие таланты: Мэрилин Монро, Элизабет Тейлор (родилась в 1932 г.), Грегори Пек (настоящее имя Эдред Грегори, родился в 1916 г.), Ингрид Бергман (1915-1982), Берт Ланкастер (1913-1994), Керк Дуглас, Марлон Брандо (родился в 1924 г.), Джеймс Дин (1931-1955).

### **Тема 26.**

#### ***Кино Японии в первое послевоенное десятилетие (1945–1955)***

Тэйноскэ Кинугасу (настоящее имя Когамэ, 1896-1982) - фильм «Безумная страница» (1926), «Перекресток» (1928), фильм «Врата ада».

Японское кино развивалось в двух направлениях. Акира Куросава (1910-1998), фильм «Расемон», «Семь самураев» (1954) и «Телохранитель» (1961), сделанные в жанре самурайского боевика (тямбара-эйга). На их основе были сделаны многочисленные римейки. Экранизации романа Ф.М. Достоевского «Идиот» (1951) и трагедии У. Шекспира «Макбет» («Замок паутины», другое название «Трон в крови», 1957).

Режиссер Кэндзи Мидзогути (1898-1956), «Угэцу моногатари», или «Сказки туманной луны после дождя», 1953; «Жизнь О-Хару, куртизанки», 1952; «Повести о поздней хризантеме», 1938.

Ясудзиро Одзу (1903-1963). Фильмы Одзу «Поздняя весна» (1949) и «Токийская повесть» (1953).

### **Тема 27.**

#### ***Кино Венгрии в первое послевоенное десятилетие (1945–1955)***

Первая прокатно-производственная фирма «Проектограф» была основана в 1908 году актером театра Йозефом Нейманном и коммерсантом Мором Унгерлиндером. Короткометражные (60-100 м) фильмы: «Жизнь бродячих цыган», «Пьяный велосипедист», «Происшествие в Будапеште» и т.д.

Выпуск игровых фильмов связан с деятельностью фирмы «Гунния». В 1912 году она построила первый в Будапеште кинопавильон и пригласила на работу в качестве режиссера Шандора Гота. «Горькая любовь», «История одного поцелуя», «Дочь рыбака».

За период с 1912 по 1929 года в Будапеште появилось немало новых кинофирм: «Уран», «Люкс», «Стар», «Проя», «Педагогика», «Корвин».

Режиссеры Мартин Гараш, Корнелиус Хинтер, Эмиль Юстиц и Иосиф Штейн.

Шандор Корда создал и редактировал киножурналы «Кино Пешта» (1912-1913) и «Кино-неделя» (1915-1919). Фильмы «Белые ночи», «Бабушка», «Цикламен».

В некоторых венгерских фильмах отчетливо проглядывали критические тенденции в адрес капиталистов и помещиков: «Среди надломленных жизнью людей» (реж. Э. Иллеш, 1915), «Мальчики с улицы Пал» (реж. Б. Балог, 1916), «Я не виновен» (реж. Э. Янович, 1916) и ряд других.

Директор крупнейшей студии «Корвин» Ш. Корда принимал самое деятельное участие в проведении всех мероприятий Советской власти. Была создана «Пролетарская академия», где изучались вопросы постановки и продвижения художественных фильмов, фильмов для детей и юношества и инструктивных фильмов для рабочих. Началась организация специальных кинотеатров тематического репертуара.

Некоторые режиссеры, - в частности Ш. Корда, Г. Мартон, А. Дези, - выпускали каждый месяц по одному новому фильму.

Шандор Паллош, режиссер - цикл кинофильмов по произведениям М. Горького. Он успел поставить из этой серии только один фильм - «Деньги».

Лазарь Лайош, совместно с Дежо Орбаном поставил фильм «Вчера». Его сценарий был обсужден в «Пролетарской академии».

С приходом к власти Хорти начался закат венгерского киноискусства. Производство фильмов катастрофически падало. В 1922 г. было сделано всего четыре фильма, а в дальнейшем, с 1925 по 1929 гг., на экраны выпускалось в среднем по три фильма в год.

Фильмы «Только не женщины» (реж. Б. Гаал), «Чудо ребенок» (реж. З. Корда), «Седьмая вуаль» (реж. Я. Яничек).

Фильмы режиссера Л. Лайоша «Птицы в клетке» и фильм режиссер Белы Балоба - «Мальчики с улицы Пал» (повторная постановка).

Миклош Янчо - фильм «Любовь моя, Электра» (1975). Андраш Ковач (родился в 1925 г.) «Холодные дни» (1966; в советском прокате «Облава в январе»), «Октябрьское воскресенье» (1979), «Красная графиня».

## **Тема 28.** **Новая волна**

1953 г. первые режиссеры «новой волны»: **Франсуа Трюффо** (1832-1984) - «400 ударов» (1959). Жан Люк Годар (родился в 1930 г.) - «На последнем дыхании».

**Ален Рене** (родился в 1922 г.) уже в 50-х гг. получил известность как создатель короткометражных фильмов - «Ночь и туман» (1956; о фашистских концлагерях). Его первый полнометражный игровой фильм «Хиросима, любовь моя» (1959).

Другие режиссеры «новой волны»: Эрик Ромер (настоящие имя и фамилия Жан Морис Шерер, родился в 1920 г.), Жак Ривет (родился в 1928 г.), **Клод Шаброль** (родился в 1930 г.), **Луи Маль** (1932-1996), **Аньес Варда** (родилась в 1928 г.), **Жак Деми** (1931-1990) и др.

Фильм «Хроника одного лета» (1961) - режиссер Жан Руш (родился в 1917

г.) и социолог и философ Эдгар Морен (родился в 1921 г.).

### **Тема 29.**

#### **«Молодые рассерженные»**

Союз с «рассерженными» осуществился, когда Тони Ричардсон (настоящее имя Сесил Антонио, 1928-1991), один из лидеров «свободного кино», поставил по пьесам Джона Осборна игровые картины «Оглянись во гневе» (1959) и «Комедиант» (1960).

Еще одним лидером группы можно считать Линдсея Андерсона (родился в 1923 г.) - «Эта спортивная жизнь» (1963; в советском прокате «Такова спортивная жизнь»).

Ричардсон - «Одиночество бегуна на длинную дистанцию» (1962), «Том Джонс» (1963) - экранизация романа Генри Филдинга «История Тома Джонса, найденныша».

Вивьен Ли и Лоренс Оливье - знаменитые актеры - представляет собой связующее звено между 30-ми и 60-ми гг., между кинематографом Александра Корды и «рассерженными». В фильме «Пламя над Англией» (1936), продюсером которого был Корда, Вивьен Ли и Лоренс Оливье впервые встретились на съемочной площадке.

Дэвид Лин (1908-1991).

Ноэл Пирс Коуард (1899-1973).

«В котором мы служим» (1942), «Короткая встреча» (1945), «Мост через реку Квай» (1957), «Лоуренс Аравийский» (1962), «Доктор Живаго» (1965; экранизация романа Б.Л. Пастернака), «Дочь Райана» (1971).

### *Тема 30.*

#### *Расцвет кино Италии: Феллини, Антониони, Висконти*

В начале 50-х гг. в Италии начался бурный экономический подъем (так называемое «итальянское экономическое чудо»). Тематика неореализма - ужасы фашизма, героизм партизан, нищета народа - утратила остроту. На первый план выдвинулись философские вопросы. Зачем человек живет? Отчего, несмотря на внешнее благополучие, в обществе растут разобщенность и равнодушие? Основоположники неореализма чувствовали, что время требует иного художественного подхода. Одним из активных приверженцев неореализма был кинорежиссер и сценарист Федерико Феллини (1920-1993). Он же сделал первые шаги в новом направлении. Феллини стремился к тому, чтобы фильм не только показывал жизнь, но и выражал личность режиссера - его фантазии и воспоминания. Идеи неореализма были переосмыслены мастером в фильме «Дорога» (1954; в советском прокате «Они бродили по дорогам»).

На первый взгляд может показаться, что это вполне неореалистическая лента. В ней рассказывается о тяжелой жизни бродячих комедиантов. Циркач Дзампано, зверообразный силач, берет себе в помощницы девочку-подростка Джельсомину - он просто покупает ее у матери-крестьянки, живущей в нищете. Он обучает девочку ремеслу, дрессирует ее, как животное. Однажды Джельсомина заболевает и становится в тягость своему хозяину. Дзампано оставляет ее и продолжает путь в одиночестве. Сходство фильма с неореалистическими лентами обманчиво. Картина превращается в притчу, в поэтическое иносказание о смысле жизни и трагической разобщенности людей в мире. В лице героев сталкиваются не просто разные социальные или психологические типы, но разные жизненные начала.

Фильм Феллини жесток, но не безнадежен. Он дает ощущение катарсиса (греч. «очищение») - духовного преображения через сочувствие и сопереживание. Узнав о смерти Джельсомины, Дзампано пробуждается от душевного оцепенения. Томимый непонятными ему чувствами, он идет ночью на берег моря и там рыдает, упав на холодный песок. Однако главное открытие фильма - это Джельсомина (ее роль исполнила Джульетта Мазина, жена и любимая актриса Феллини): смешная, трогательная и нелепая, она в то же время воплощает готовность к любви и самопожертвованию. Игра актрисы сочетает психологическую правду и эксцентрику, лиризм и клоунаду. Среди работ Феллини фильм «8 1/2» (1963) занимает особое место: кинокамера делает зримыми внутренний мир героя, его мысли, сны, воспоминания. Действие фильма колеблется на грани воображаемого и реального, его стилистика передает их взаимопроникновение. Герой фильма, кинорежиссер Гвидо Ансельми, которого сыграл Марчелло Мастоияни (1923-1996), никак не может приступить к съемкам очередной картины. Жизненная суeta и разлад с самим собой мешают ему сочинить сюжет. Творческий кризис, связанный с кризисом моральным и экзистенциальным, ставит героя на грань самоубийства. Однако фильм заканчивается примирением - символической сценой хоровода, в

котором взялись за руки все те, кого Гвидо когда-либо знал в жизни. Соединение реальности и фантазии в сплошном потоке образов вначале сбило с толку не только зрителей, но и многих критиков. Однако прошло время, и стали очевидными внутренняя логика и гармоничность построения фильма.

**Микеланджело Антониони** (родился в 1912 г.) тоже начинал карьеру режиссера в русле неореализма, но спустя несколько лет стал искать новые пути. Главная тема его картин - неспособность людей к взаимопониманию, а изобразительный лейтмотив - пейзаж индустриального города, приспособленный лишь к материальным потребностям современного человека. Мир фильмов Антониони - это мир угасающих чувств. Стиль режиссера окончательно оформился в его знаменитой трилогии: «Приключение», «Ночь» (1960), «Затмение» (1961).

В «Затмении» тема одиночества получила наиболее отчетливое выражение. Картина начинается с долгой, утомительной паузы. В тусклый рассветный час герои фильма - Виттория и Рикардо слоняются по изысканной гостиной, перед тем как поставить точку в конце своего романа.

Антониони обладает талантом передавать на экране моменты пустоты, когда нет ни любви, ни злобы, ни надежды, ни отчаяния. Души героев размагничены, чувства охладели, воля умерла. Почему это произошло? Режиссер не указывает на конкретные причины. Ответ нужно искать в общем стиле жизни - в атмосфере фильма. Болезнь поразила не отдельных людей - она поразила общество.

В Монике Витти (настоящие имя и фамилия Мария Луиза Чеччарелли, родилась в 1931 г.) Антониони нашел идеальную исполнительницу для своих фильмов. Профессиональную актрису, прошедшую школу театра, он использовал в одном ключе, словно стирая ненужные ему краски ее актерской палитры. Такой деспотизм устраивал Витти: роли в фильмах Антониони она считает вершиной своей карьеры. Актриса играла женщин, способных на большое, сильное чувство, которое не находило отклика и постепенно угасало. Отсюда двойственность в поведении ее героинь: тревога, ожидание, нерешительность, замкнутость - эмоциональный порыв, сразу же прерываемый холодной отстраненностью.

Если стихия Анны Маньяни - простонародная раскованность чувств, темперамент, сметающий все преграды, то героини Моника Витти полны аристократической сдержанности, за которой скрыт страх перед жизнью. Анна Маньяни стала идеальной исполнительницей для неореалистических фильмов, а Моника Витти - для периода итальянского кино, стремящегося проследить скрытые процессы, происходящие в душе современного человека.

Марчелло Мastroяни - актер с легким, кипучим, истинно итальянским темпераментом.

В студенческой самодеятельности, где он делал первые шаги, юношу заметил режиссер Лукино Висконти и взял его в свои спектакли, шедшие на профессиональной сцене. Вскоре Мastroяни стал одним из самых популярных

актеров итальянского кино. Особенно хорошо получались у него легкомысленные влюбленные; предприимчивые, но остающиеся в дураках авантюристы; чудаковатые жулики и наивные чудаки; мнимые донжуаны, которых женщины водят за нос. Такими были роли Мастроянни в легких, так называемых розовых, комедиях из «народной жизни». Эти комедии в 50-х гг. пришли на смену неореализму.

**Лукино Висконти** (настоящая фамилия Висконти ди Модроне; 1906-1976) также был одним из основоположников неореализма («**Одержимость**», 1942; «Земля дрожит», 1948; «Самая красивая», 1951). Представитель аристократического рода, человек утонченной культуры, он сделал предметом своего искусства жизнь низших слоев общества.

В фильмах, поставленных режиссером в более поздний период, центральное место заняла тема гибели старой культуры, уход в небытие ее последних представителей.

Таков старый князь Фабрицио ди Салина в фильме «Леопард» (1962), поставленном по одноименному роману Джузеппе Томази ди Лампедузы. Князь Фабрицио чувствует, что близится к концу не только его жизнь, но и жизнь класса, к которому он принадлежит. Понимая, что на смену идут мелкие людишки с меркантильными страстями, герой находит в себе силы, не теряя достоинства, дать дорогу неизбежному. Уходя в небытие, он благословляет молодость и жизнь - какими бы они ни были.

«Леопард» - масштабный и зрелищный фильм. Своей красотой он вызывает одновременно и восхищение, и горькое чувство, что эта красота обречена.

В своих поздних картинах («Гибель богов», 1969; «Смерть в Венеции», 1971; «Людвиг», 1972; «Семейный портрет в интерьере», 1974) Висконти показал умирание - человека, семьи, класса, культуры, эпохи. Он решительно отверг успокоительные иллюзии, и это придало его произведениям сумрачное величие.

### ***Тема 31.***

#### ***Расцвет творчества Бергмана***

Швеция - Родина одного из выдающихся режиссеров мирового кинематографа Ингмара Бергмана. Каждая работа этого мастера - эксперимент, поиск новых тем, выразительных средств, моделей построения произведения. Фильмы «Седьмая печать» и «Земляничная поляна» (оба - 1957) - это размышление о смысле жизни, о любви и доброте; в лентах «Час волка», «Стыд» (обе - 1968) и «Змеиное яйцо» (1977) автор защищает духовные ценности человечества перед лицом войны. «Страсть» (1969) и «Причастие» (1962) - трагическое исследование страдания; «Молчание» (1963) и «Персона» (1966) - попытка проникнуть в мир души разобщенных людей. Почерк режиссера нельзя спутать ни с чьим другим, все его фильмы узнаваемы. Бергман часто говорит о том, что искусство отражает пережитки отношений к миру ребенка. Так мир детских впечатлений ожил в самой гармоничной картине режиссера - «Фанни и Александр» (1982). Этот фильм - протест против лицемерных моральных догм.

Бергман воспитал немало замечательных актеров, в частности Макса фон Сюдова, Лив Ульман, Ингрид Тулин, Биби Андерсон. Оператором большинства фильмов был Свен Нюквис.

## Тема 32.

### *Новое американское кино*

Американское кино 60-х гг. XX столетия переживало своеобразную «пересменку»: актеры и режиссеры, создававшие прежде славу Голливуда, сходили со сцены. Новые добивались успехов, но не дорастали до популярности «старой гвардии». Положение осложнялось победным шествием телевидения. По этой причине с начала 50-х до конца 60-х гг. количество кинотеатров в США уменьшилось почти на треть. Это еще сравнительно благополучная цифра: в некоторых странах посещаемость падала на восемьдесят процентов. Кроме того, менялся состав публики: ее основу начали составлять «яппи» (сокращенно от англ. young urban professionals - буквально «молодые городские профессионалы»), т.е. работники всевозможных фирм и компаний. Перед новыми кинематографистами встала задача вернуть кино популярность, а кинотеатрам - зрителей. Ее решили художники, которых называют вторым поколением «нового Голливуда».

Среди художников, прославивших «новый Голливуд», самая сложная судьба у **Фрэнсиса Форда Копполы**. Если его творческий путь изобразить в виде диаграммы, то линия на ней сначала будет долго и плавно подниматься, затем стремительно и резко подскочит вверх, образовав два-три пика, и сразу же опустится, долго будет тянуться на нижнем уровне и, наконец, опять подскочит. Коппола начал раньше других членов «киноотпрысков»: первую - дешевую по бюджету и не получившую признания - картину режиссер поставил в 1963 г. Его фильмы 60-х - это пологий подъем; пики же приходится на 70-е гг.

Копполу не привлекала фантастика, как Лукаса и **Спилберга**; вершинами его творчества стали эпические повествования. Традиционный киноэпос - это широкое полотно, изображающее жизнь нескольких поколений какого-либо рода, или картина масштабного исторического события, воссозданная через многообразные судьбы людей, в нем участвующих. Сюжеты эпических фильмов Копполы построены по тому же рецепту. Он сын итальянских эмигрантов, поэтому вполне естественно, что три части картины «Крестный отец» (1972, 1974 и 1990 гг.) рассказывают об истории рода его бывших соотечественников. Чтобы защитить знакомых и близких от несправедливости и вымогательства на новой родине за океаном, глава рода - дон Вито Корлеоне создает мафиозную «семью». Она растет и крепнет, и дону Вито приходится воевать с другими «семьями», претендующими на владения Корлеоне.

В американском кино всегда была широко представлена гангстерская тема. Но никто до Копполы не подходил к ней эпически, т.е. не изображал

«производство» преступлений как любую другую деятельность и не показывал людей, причиной нравственного падения которых становилось убийство ради убийства, а не те непомерные желания, какие обычно испытывали герои гангстерских лент. Новизна подхода к теме и предопределила успех «Крестного отца». Иная разновидность эпоса лежит в основе картины «Апокалипсис сегодня» (1979), еще одной - может быть, самой высокой - вершины в творчестве режиссера. Фильм представляет широкое полотно войны во Вьетнаме (1965-1973), состоящее из деталей, которые появляются по ходу путешествия капитана армейской разведки, посланного в глухие места на границе с Камбоджей. Там обосновался командир, вышедший из подчинения армейским властям и проповедующий жестокость как норму жизни.

Кинематографисты и критики встретили картину доброжелательно, фильм был выдвинут на премию «Оскар» в восьми номинациях и получил две премии: за операторскую работу и звуковое оформление. Однако в прокате он не оправдал затраченные средства, что привело режиссера на грань банкротства. Как раз после полупровала «Апокалипсиса...» и произошло нечто вроде застоя в творчестве Копполы: больше десятилетия он снимал скромные, недорогие ленты, не имевшие успеха и не поправившие его финансовое положение. Владельцы студий были готовы разочароваться в режиссере, но третьей частью «Крестного отца» Коппола доказал, что способен снова завоевать публику, а лентой «Дракула Брэма Стокера» (1992) закрепил свой успех. В этом фильме вампир, герой известного «черного романа» ирландского писателя, предстает не кровожадным монстром, а существом, страдающим из-за утраты души и своего бунта против Бога.

Первый фильм о супершпионе, имеющем «вид на убийство», т.е. получившем право физически уничтожать противника, был снят в 1962 г. - ровно через десять лет после того, как Иэн Ланкастер Флеминг (1908-1964), английский писатель, придумавший Бонда, опубликовал свою первую книгу. К моменту выхода картины герой Флеминга уже пользовался известностью: клубы поклонников собирали сведения о его жизни, как в свое время коллекционировали подробности о другом вымышленном герое - Шерлоке Холмсе. Знатоки оружия и разведки обсуждали экипировку Бонда и методы его «работы». Даже американский президент Джон Кеннеди стал страстным почитателем супершпиона. Тем не менее, лишь кино сделало его легендарным - только когда Бонд появился на экране, его назвали «образцовым героем послевоенного мира». Свое тело одалживали герою пять актеров; самым лучшим среди них - как бы эталонным Бондом - признан шотландец Шон Коннери (настоящее имя Томас, родился в 1930 г.), первый исполнитель роли.

Вышло восемнадцать фильмов о супершпионе (при том, что Флеминг написал лишь тринадцать романов); в каждом из них действие развивается по одинаковой схеме: безумный злодей готовит гигантское по масштабам и дерзости преступление - например, собирается завладеть атомной бомбой, сделать радиоактивным весь золотой запас США или похитить космический спутник. Злодей захватывает Бонда, вступившего с ним в борьбу, но тому

удаётся спастись с помощью влюбившейся в него девушки - помощницы злодея (или иначе с ним связанной).

Если одну и ту же историю рассказывают восемнадцать раз, и она не приедается, значит, дело не в сюжете, а в настроениях, волнующих публику, которые усиливаются и активизируются понравившимися сюжетами. Социологи и критики связывают успех «бондианы» с тем, что в 60-х гг. начался новый этап научно-технической революции: человечество вышло в космос, появилось видео, компьютеры и т.д. В «бондиане» на технику покушаются лишь злодеи, которые не способны без нее обрести могущество. Бонд прекрасно владеет техникой, но может обойтись и без нее - супершпион побеждает благодаря своим физическим данным, опыту и мужеству. С помощью молодца, полагающегося только на собственные силы, зрители изживают свой страх перед неизведанностью перспектив, которые открыла научно-техническая революция.

### *Тема 33.*

#### *Молодое кино Польши и Чехословакии*

Первые демонстрации кинофильмов братьев Люмьер состоялись в Праге в 1896 г. Через два года чешский архитектор Ян Крпшженецкий, приобретя киноаппарат, уже снимал коротенькие документальные фильмы из жизни Праги. Пионерами чешского кинематографа были люди разных профессий. Их заинтересованность новым видом зрелища объяснялась надеждой на легкие заработки при сравнительно небольших капиталовложениях. Регулярное производство фильмов началось в Чехии в 1908 г. Именно тогда была создана первая кинофирма «Кинофа». Ее владелец, Франтишек Пех, соединял в своем лице почти все кинопрофессии - он был сценаристом, режиссером и оператором одновременно. Вслед за «Кинофой» организуется «Иллюзионфильм», затем «Асум». Обе эти фирмы с первых шагов своей деятельности обратились к экранизации популярных произведений чешской драматургии. Так, фирма «Иллюзионфильм» поставила фильм на основе пьесы Л. Струпежшцкого «Дурная кровь» (реж. А. Виснер, 1913), а фирма «Асум» использовала сюжет оперы Б. Сметаны «Проданная невеста» (реж. А. Фенцл, 1913). Хотя оба фильма показывали классику с большими сокращениями, это не помешало их успеху у публики. К 1913 г. на территории Чехии насчитывалось более 280 кинотеатров. Основное место в прокате занимали фильмы французского производства. Чешские фильмы составляли ничтожно малый процент и буквально терялись среди иностранной продукции. В годы Первой мировой войны производство фильмов в Чехии сильно сократилось. В 1914-1916 гг. было поставлено всего 6 фильмов. Только в самом конце 1916 г., когда вместо ликвидированной фирмы «Кинофа» организуется «Люцернафильм», кинопроизводство несколько оживает. Образование в 1918 г. Чехословацкой буржуазной республики благоприятствовало процветанию частной инициативы и предпринимательства. Всевозможные спекулянты и коммерсанты, стремясь побольше заработать на прокате заграничных фильмов,

строят новые и переоборудуют старые кинотеатры и ежегодно импортируют из разных стран Европы и из США сотни художественных фильмов. Так, например, в 1922 г. на экранах Чехии и Словакии демонстрировалось 924 художественных фильма, из них 296 американских, 395 немецких, 92 французских, 59 итальянских и т.д. В этом потоке иностранной кинопродукции собственно чешские фильмы составляли всего 3% (около 30 фильмов). Такое соотношение иностранной и отечественной продукции на внутреннем рынке наглядно показывает, с каким трудом чехословацкому кинопроизводству приходилось отвоевывать себе право на существование.

С 1919 г. начинают появляться все новые и новые кинофирмы: «Урания», «Аспазия», «Юпитер», «Глобус» и ряд других. Большинство из них были недолговечны, и зачастую, просуществовав менее года, исчезали с горизонта. В 1920 г. в результате слияния двух крупнейших прокатных контор - «Америкенфильм» и «Биография» - возникает кинематографическая фирма «АБ». Через год эта фирма построила первую в Чехословакии киностудию на Виноградах в Праге. В этой студии снимали свои фильмы крупнейшие производственные фирмы того времени: «Братья Дегл», «Витеб», «Пронакс», «Прага» и др. В первый период развития чехословацкого кино наблюдается широкое совмещение профессий. Например, режиссер Биновец (в прошлом коммерсант) был сценаристом и актером. Режиссер Новотный был одновременно и оператором и сценаристом. Большинство режиссеров пришли в кино как любители, часто не имея никакого опыта. Некоторые совмещали работу в кино с работой в театре (Ровенский, Кокейсл, Мызет). Работали в кино и театральные актеры - Власта Буриан, Эммануил Фиала, Шваб-Малоостранский, Карел Нолл, Ярослав Войта и др.

Характерной особенностью чешских фильмов тех времен была отличная операторская работа. Любовь к природе родной страны и тяга к народному искусству были присущи творчеству таких операторов, как Индржих Брихта, Отто Геллер, Вацлав Вих, Карел Дегл, Ян Сталлих. В 1921-1922 гг. появилось несколько фильмов, созданных по произведениям чешских классиков: «Бабушка» Б. Немцовой, «Крест у ручья» К. Светлой и «Цыгане» К.Г. Махи.

Наиболее значительным из них был «Крест у ручья». Правдивая передача несложного сюжета Каролины Светлой была глубоко национальной по духу и реалистической по выполнению. Образы, созданные в фильме Т. Пиштеком, П. Пражским, К. Ноллем, Швабом-Малоостранским, можно считать серьезным вкладом в развитие чехословацкого кино. Большинство экранизаций классических произведений было осуществлено фирмой «Институт фильма». Однако из-за финансовых затруднений она вскоре прекратила свое существование.

В 1922 г. был издан закон о квоте, который обязывал прокатчиков иностранных фильмов субсидировать постановку отечественных картин. В это

же время публикуется закон об авторском праве в кино. Основным автором фильма, согласно закону, стал режиссер.

В те годы развивается научно-популярное и документальное кино. Было создано несколько фирм по производству таких фильмов: «Камениусфильм», «Орбисфильм», «Электафильм». Первые две вскоре прекратили свое существование, так как без государственной дотации научно-популярная кинематография развиваться не могла. Третья - «Электафильм» - помимо производства и проката фильмов выпускала журнал хроники под названием «Электажурнал», который с 1925 г. стал регулярно появляться на экранах Чехословакии.

В период временной стабилизации капитализма буржуазное правительство не жалело средств на пропаганду достижений «самой благоденствующей страны в Европе». Фронт киноискусства находился тогда за пределами сложных проблем, волновавших общественность. В своей практической деятельности кинопредприниматели предпочитали обращаться к авторам ходкой развлекательной литературы. Буржуазная публика с восторгом приветствовала появление таких фильмов, как «Отец Канделик и жених Вейвара», «Замужество Нанинки Кулиховой», «Госпожа Катенька с птичьего рынка», отражающих жизнь и быт городского мещанства.

Экономический подъем сказался на расширении кинопродукции. Если в 1925 г. было выпущено 17 художественных фильмов, то в 1929 г. их было уже вдвое больше - 35. Однако по-прежнему доминирующую роль в прокате занимала продукция киностудий Голливуда и Берлина.

Во второй половине 20-х гг. на экранах Чехословакии стали появляться художественные и документальные фильмы, созданные в Советском Союзе: «Броненосец «Потемкин», «Мать», «Конец Санкт-Петербурга», «По закону», «41-й», «Аэлита». Появление таких фильмов не могло не волновать прогрессивных деятелей чехословацкой культуры. Но заметного влияния на развитие чехословацкого коммерческого кино советские фильмы в то время еще не оказали. Предприниматели как огня боялись проникновения в их продукцию революционных идей. В обстановке капиталистической стабилизации трудно было рассчитывать на появление кинопроизведений, затрагивающих острые социальные проблемы. Среди фильмов разных жанров и разных направлений, выпущенных во второй половине 20-х гг., наиболее типичными нужно считать те, которые характеризовались термином «цивилизм». Наиболее яркой чертой «цивилизма» была апологетика быта мелкой буржуазии и мещанства. Типичным для кинематографического «цивилизма» был фильм «Отец Канделик и жених Вейвара» (реж. К. Антон; актеры Т. Пиштек, А. Недошинска, И. Грон, И. Плахта и другие). Мещанам, мелким ремесленникам и служащим фильм о Канделике был приятен своим благодушием, любовным обыгрыванием бытовых деталей и полным отсутствием критики. Не сатира, не ирония, а умиротворяющая улыбка пронизывала такие фильмы от начала до конца. Наравне с «канделиковщиной»

делаются неоднократные попытки создания фильмов по своей концепции близких к американским «просперити» - комедиям. Примеры таких постановок - «Студентка Мая», «Двойная жизнь», «Ученица 6-го класса» и др.

В 1926 г. была осуществлена удачная экранизация произведения Вилема Мрштика «Майская сказка». Режиссер К. Антон и оператор В. Вих создали произведение, национальное по духу, наполненное гуманизмом и светлой верой в созидательные силы чешского народа. Этот фильм был одним из тех, которые создавались на собственные средства, единолично или в коллективе, мастерами кино.

Продолжая традиции, наметившиеся в предыдущий период, в 1927-1929 гг. появляются фильмы на основе произведений любимых народом писателей: «Безбожник» К. Светлой, «Деревня в горах» Б. Немцовой, «Ее падчерица» Г. Прайсовой. В общем потоке кинопродукции появляются и фильмы космополитического характера, рассчитанные на самые невзыскательные вкусы мелкобуржуазной публики. Типичным образцом такой продукции может служить фильм «Эротикой» Г. Махатого, поставленный им по собственному сценарию. Сюжет фильма в который раз варьировал тему грехопадения неопытной провинциальной девушки, соблазненной городским ловеласом. Своим дешевым снобизмом «Эротикой» вызывал бурные восторги у той части буржуазной интеллигенции, которая, преклоняясь перед иностранными «шедеврами», обвиняла чехословацкое кино в консерватизме и провинциализме.

Конец 20-х гг. ознаменовался появлением ряда фильмов, отражающих теневые стороны капиталистической действительности, критикующих ее недостатки. Их героями были не светские львы и салонные красавицы, а рабочие, безработные и падшие женщины. К числу таких фильмов относились: «Такова жизнь» (1929, реж. К. Юнганс, происходивший из судетских немцев); «Батальон» (1927, реж. П. Пражский, с участием крупнейших актеров К. Нолла, Т. Пиштека, Э. Фиалы) и «Тонька-виселица» по сценарию Эгона Эрвина Киша (1929, реж. Г. Тинтнер).

В кинофильме «Батальон» показана жизнь подонков капиталистического общества, тех, кто сброшен со счета жизни. Безотрадный пессимизм фильма «Такова жизнь» был далек от призыва к борьбе с буржуазной государственной системой, но, тем не менее, сам факт создания такого фильма в грозный год начала нового экономического кризиса был весьма симптоматичен.

В преддверии кризиса в основной массе кинопродукции нашли свое отражение некоторые реакционные тенденции, свойственные политической и общественной жизни Чехословакии тех дней.

В 1929 г. были поставлены фильмы: «Полковник Швец» и «За Чехословацкое государство».

Первый, извращая историческую правду о деятельности чешских легионов в России и показывая «варварство большевиков в Сибири», имел достаточно четко выраженные антисоветские тенденции. Его постановка обошлась почти в

полтора миллиона крон. Кредиты на эту постановку были отпущены крупным пражским банком. Характерно, что фильм «Полковник Швец» не вызвал широкого интереса у публики и не вернул в прокате даже половины затраченных на его постановку средств. Фильм «За Чехословацкое государство», созданный по сценарию реакционного писателя Медека, был достаточно откровенной попыткой подогреть националистические настроения и прославить боеспособность чехословацкой армии. На его постановку также не жалели денег, но на этот раз кредиты отпускало министерство обороны, и об экономической рентабельности фильма вопрос даже не ставился. Фильм «За Чехословацкое государство» служил наглядным примером активного использования кино в целях военной пропаганды.

Таково в самых общих чертах было состояние чехословацкой кинематографии в конце немого периода.

Чехословакия до Второй мировой войны славилась хорошо налаженным кинопроизводством, а студия в пражском пригороде Баррандов, где снималось большинство картин, была одной из самых известных в Европе. Сразу после войны кинопроизводство было объявлено собственностью государства. Вскоре выпуск картин достиг довоенного уровня, а со временем превзошел его.

В начале 60-х гг. в режиссуру пришли молодые художники, которые создали в национальном кинематографе направление, получившее по аналогии с французским название «**новая волна**». Молодые режиссеры почти не обращались к историческим событиям, поэтому вполне заслужили название «поколение без памятников».

Интерес этого поколения кинематографистов к повседневности воплощался в их работах по-разному - здесь можно выделить два основных направления: прямое кино и условность. Оба встречаются в творчестве Веры Хитиловой (родилась в 1929 г.), виднейшей представительницы чешской «новой волны». В 1963 г. она поставила свой первый полнометражный фильм «О чем-то ином». В нем две героини: одна - невымышленный персонаж, известная гимнастка Эва Босакова; вся ее жизнь заполнена бесконечными, изнурительными тренировками. Другая героиня, Вера, придумана режиссером. Это мещанка, занятая только приобретением вещей и любовными приключениями. Героини фильма не встречаются друг с другом, их сюжетные линии развиваются параллельно. Хитилова не противопоставляет пустышку мещанку труженице гимнастке, давая зрителю ощутить, что обеим многого не хватает для полноты существования. Сюжет о гимнастке - это и есть прямое кино. Его представители не придумывали сюжеты, а изображали реальных людей в подлинных обстоятельствах. Условность представляет следующий фильм Хитиловой - «Маргаритки» (1966). Здесь тоже две героини - не противоположные друг другу, как в предыдущей картине, а, наоборот, психологически чрезвычайно похожие. Действие «Маргариток» происходит в неведомой стране; героини «веселятся» от души - издеваются над окружающими, дебоширят, устраивают скандалы. Фильм заканчивается

кадрами атомного взрыва - к столь разрушительным последствиям могут привести цинизм и агрессивность, воплощенные героинями.

Иначе сложилась судьба другого режиссера чешской «новой волны» - **Милоша Формана** (родился в 1932 г.). В своих картинах он соединял фарс, комедию, жесткий реализм и некоторые принципы режиссеров французской «новой волны», чтобы показать пороки коммунистического режима. Форман начал с документальных короткометражных лент. Его первый большой фильм «Черный Петр» (1964), рассказывающий о начале самостоятельной жизни молодого парня, сыгран непрофессиональными исполнителями и полностью выдержан в духе прямого кино.

Следующий фильм режиссера - «Любовные похождения блондинки» (1965) - уже преодолевает прямое кино цельностью и единым настроением: в нем с теплой иронией и печалью рассказывается о девушке с текстильной фабрики. Форман уходил от прямого кино, но условность, как у Хитиловой, его не привлекала. Последняя чешская картина режиссера - «Горит, моя барышня» (более известное название «Бал пожарных», 1967), хотя и сыграна непрофессиональными актерами, трагикомична по стилю и духу, на что не отваживалось прямое кино. Действие фильма разворачивается в течение одного вечера во время ежегодного бала пожарников. Все на нем не клеится: куда-то пропадают призы лотереи; девушки прячутся от комиссии, отбирающей кандидатов на звание королевы бала; в довершение к этим неприятностям начинается пожар и сгорает дом уважаемого горожанина.

Польская буржуазия и земельные магнаты, захватив в 1918 г. с помощью международной реакции власть в стране, стали проводить антинародный и антинациональный курс внутренней и внешней политики. Опираясь на своих империалистических хозяев и на правое крыло Польской социалистической партии (ППС), польская реакция ликвидировала Советы рабочих депутатов и загнала в глубокое подполье польских коммунистов.

Усилиями буржуазно-помещичьей группировки Польша была превращена в орудие международного империализма, в его форпост против Советской России. На Версальской мирной конференции в 1919 г. границы вновь созданного польского государства были значительно урезаны. Часть исконно польских земель отошла к Германии. Что касается восточных границ Польши с Советской Россией, то вопрос о них сознательно был оставлен открытым. Этим международная буржуазия открывала путь польской реакции к захвату земель Советской Украины и Советской Белоруссии. Отсюда нетрудно сделать вывод, почему в течение ряда лет в буржуазной Польше последовательно проводился курс антисоветской политики, и велась разнузданная антисоветская пропаганда. Своей антинародной, реакционной внутренней и внешней политикой польское правительство во главе с Пилсудским и его кликой довели Польшу до крайнего обнищания. Польша оставалась отсталой аграрной страной. Феодалное землевладение, огромные поборы и безудержная эксплуатация со стороны

помещиков душили крестьян. Безземелье польской деревни приводило к неуклонному росту «избыточной» рабочей силы.

В жалком состоянии находилась и польская промышленность. Почти  $\frac{2}{3}$  капиталовложений принадлежали иностранным фирмам, которые скорее тормозили, чем стимулировали ее развитие. В течение всего периода нахождения Пилсудского у власти польская промышленность так и не могла достигнуть уровня довоенного 1913 г. Безработица была постоянным бичом польского рабочего класса. Заработная плата в Польше была одной из самых низких в Европе.

Польская реакция, установившая в стране режим полицейского террора, лишила трудящихся элементарных демократических свобод. Гонения и преследования всех прогрессивных партий и общественных организаций были характерной чертой польской действительности 20-х гг.

Польская буржуазно-реакционная культура переживала тогда период глубокого упадка. Она во все большей степени становилась кастовой культурой верхушки общества. В литературе и искусстве широкое распространение получили идеалистические философские теории, процветали демагогические идеи «гармонии» между угнетателями и неимущими классами, самый оголтелый национализм и космополитизм находили для себя благодатную почву.

Все более отчетливо формировались фашистские и профашистские идеи. Нередко в угоду правящим классам традиции польского искусства, народные по своей основе, грубо попирались или же переосмысливались в националистском духе.

Обстановка, сложившаяся в Польше после захвата власти буржуазией, была значительно менее благоприятной для развития кинематографии, чем это наблюдалось в соседней с нею Чехословакии.

К моменту образования буржуазной республики Польша по количеству народонаселения почти вдвое превосходила Чехословакию, но на ее территории было всего около 400 кинотеатров. Количество мест в этих кинотеатрах на душу населения было в четыре раза меньше, чем в Чехословакии. В этих условиях польские кинопредприниматели только с трудом могли рассчитывать на самоокупаемость фильмов на внутреннем рынке страны.

И, тем не менее, даже в таких тяжелых экономических условиях польская кинематография не переставала выпускать художественные фильмы. Ее жизнеспособность объяснялась, с одной стороны, энтузиазмом творческих работников, соглашавшихся на самые кабальные условия труда, а с другой - изворотливостью предпринимателей, во главе которых стоял опытный делец Александр Герц - владелец кинофирмы «Сфинкс». Эта фирма была основана еще в 1908 г., когда Польша входила в состав Российской империи. А. Герц начал свою деятельность с проката картин, а затем перешел и к их производству. В 1911 г. фирма «Сфинкс» построила киноателье в Варшаве, и с

этого момента выпуск игровых и документальных фильмов приобрел регулярный характер.

До начала Первой мировой войны А. Герц поддерживал самые тесные связи с русскими кинопредпринимателями Ханжонковым, Ермольевым и рядом других. Он активно прокатывал в Польше русские фильмы и принимал деятельное участие в совместных постановках. Когда началась война, и Польша была оккупирована немецкими войсками, А. Герц быстро переменял ориентацию. Наладив деловые связи с берлинскими кинофабрикантами, он в сотрудничестве с ними стал выпускать антирусские фильмы, подогревая у польской публики неприязненные чувства к царской России. К числу таких постановок относились: «Царизм и его слуги», «Тайна царской охраны», «Кровавая доля» и ряд других. Ставились все эти фильмы на скорую руку, были лишены минимальных художественных достоинств и имели явно тенденциозный характер.

Когда закончилась война, и к власти пришло буржуазное правительство, оно открыло широкую дорогу для частного предпринимательства. Кинопроизводство тоже не осталось в стороне. В 1919 г. на экраны Польши были выпущены 21 художественный фильм и более 50 короткометражных комедий, фарсов и документальных киножурналов.

Производственная активность польской кинематографии объяснялась не только инициативой жадных до наживы коммерсантов, но и возросшей активностью творческих работников, ряды которых пополнились за счет режиссеров, операторов и актеров, вернувшихся из России, куда они эвакуировались в самом начале войны. Работая там, на студии Ханжонкова, в фирме «Люцифер» и в «Скобелевском комитете», они накапливали необходимый профессиональный опыт. Некоторые из числа вернувшихся - режиссеры Владислав Ленчевский, Эдуард Пухальский, Ршпард Болеславский, Евгений Модзелевский - заняли вскоре ведущее положение в польском киноискусстве.

Несмотря на то, что фирма «Сфинкс» по-прежнему играла главенствующую роль в кинопроизводстве, с 1919 г., конкурируя с ней, стали появляться все новые и новые киноорганизации: «Польфильм», «Кинофильм», «Петеф» и многие другие. Как правило, осуществив две-три постановки, они прекращали свою деятельность. На их месте появлялись новые, чтобы в свою очередь бесславно исчезнуть. Причины такого неустойчивого положения на фронте кинопроизводства объяснялись, прежде всего, недостаточностью рынка сбыта. Как уже говорилось выше, в Польше было очень мало кинотеатров, поэтому редкий фильм окупал себя в прокате. Если же он приносил убыток, то компенсировать затраченные на его постановку средства можно было только доходами от проката зарубежных фильмов. Поэтому выживали только те производственные кинокомпании, которые занимались не только производством, но и прокатом, как, например, фирма «Сфинкс».

Конечно, можно было поднять доходы за счет продажи польских фильмов в другие страны, но для этого необходимо было значительно поднять их художественный уровень и постановочный размах: затрачивать больше средств на декорации и костюмы, то есть увеличивать расходы без достаточной уверенности в успехе - на это польские предприниматели пойти не могли. Оставалось только конкурировать с иностранной продукцией сенсационностью содержания, зачастую граничившего с отталкивающей пошлостью. Представление о такой продукции нетрудно составить по двум рекламным афишам на фильмы «Женщина, видевшая смерть» (реж. Ленчевский, 1920) и фарс того же режиссера - «Барышни после войны, или Погоня за мужем» (1920).

Содержание первого фильма излагалось так: «Молодой человек очарован прекрасной, как статуя, женщиной. Друзья предупреждают его, что она обладает таким темпераментом, что любовь ее приводит к трагическому финалу каждого, кто попытается добиться ее взаимности. Юношу не остановили эти предупреждения, и он становится очередной жертвой «женщины, видевшей смерть».

Не менее показательное содержание фарса «Барышни после войны...»: «Родители не представляют себе, что делать с дочерьми, - они не пьют и не едят, а требуют себе мужа. Пусть хоть лысый и хромой, лишь бы был мужчина».

Характерно, что кинофирма «Польский биограф» на этих двух постановках и закончила свою «многоотрудную» деятельность.

В 1919 г. с широкой рекламой был выпущен фильм «Белое и черное», автором сценария и постановщиком которого был Евгений Модзелевский. Перелицевав далеко не новую тему о раздвоении личности, Модзелевский создал новый вариант немецкого фильма «Другой», поставленного еще в 1912 г. с участием известного театрального актера А. Бассермана по пьесе П. Линдау. Герой фильма «Белое и черное» - граф Вильбуа страдает тяжелым психическим заболеванием - раздвоением личности. С наступлением ночи он уходит из дома и ведет жизнь апаша в подозрительных притонах и кабаках. Возвращаясь утром домой, он ложится спать, а, проснувшись, ничего не помнит о своих ночных похождениях. Болезнь графа прогрессирует, и однажды в порыве ярости он убивает молодую девушку. Графу удалось незаметно скрыться, и, казалось, что он ушел от ответственности за совершенное убийство. Однако полиции удалось напасть на след преступника, и граф-убийца был арестован. Роль графа Вильбуа исполнял Д. Буховецкий, работавший в годы войны на студии Ханжонкова. Он добросовестно подражал игре И. Мозжухина, но, не обладая его талантом, смог создать всего лишь стандартный образ невзрачного салонного героя.

Все эти фильмы из «светской жизни», «психологические этюды» и даже пошлые фарсы, несмотря на их жанровое разнообразие, служили одним и тем же целям - они незаметно, но верно оказывали свое разлагающее влияние,

деморализуя самые широкие круги зрителей. Лишенные социальных и критических тенденций, они, казалось, преследовали только одни развлекательные цели, но на самом деле играли не менее опасную роль, чем самая ядовитая бульварная литература.

А. Герц и некоторые другие польские предприниматели высоко оплачивали сценаристов, создававших сюжеты таких «развлекательных» постановок. В качестве примера можно сослаться на фильм «Тайна трамвайной остановки» (1922). Это был юбилейный, пятидесятый, фильм, выпущенный фирмой «Сфинкс», считая со дня ее организации в 1908 г.

Сценарий был написан Юзефом Релидзинским, признанным мастером «ходкой» литературы. Фильм поставлен режиссером Яном Кухарским под «художественным руководством» модного тогда драматурга Адама Загурского. В главных ролях играли крупные актеры - К. Юноша-Стемповский, М. Френкель, С. Брылинский. После выхода на экран фильм вызвал резкие нападки со стороны серьезных литературных критиков. В рецензии, опубликованной в журнале «Скамандер» (1922, № 25-26), говорилось: «Тайна трамвайной остановки» является торжеством банальности, дешевого шаблона и вульгарной серости. Это квинтэссенция сплетен варшавских кафе... за три версты чувствуется в этом фильме запах подозрительных будуаров, кабинетов в ресторанах на окраине города и дешевых духов, он вызывает отвращение всей своей фабулой, интригой, инсценировкой, каждым фрагментом, деталью, надписью».

Эта уничтожающая критика несколько не повлияла на Герца. В следующем, 1923 г. он выпустил еще более хлесткий фильм - «Рабыня любви» по сценарию того же Ю. Релидзинского. В рекламном проспекте об этом фильме писалось: «Великосветская эротическая драма в 7 частях с прологом и эпилогом». Говорить о каких-либо художественных достоинствах этого фильма, очевидно, не приходится, но самое курьезное было в другом. Сценарист этого фильма Ю. Релидзинский - признанный мастер бульварной литературы - спустя некоторое время возглавил кинокомитет и стал государственным цензором по делам кино. Можно себе представить, с каких позиций подходил этот «цензор» к оценке фильмов.

Многие из деятелей польской культуры, понимая роль и значение киноискусства, пытались противопоставить вульгарным и пошлым фильмам А. Герца и ему подобных постановки, близкие по духу и характеру, лучшим произведениям польской литературы. Чаще всего такие замыслы по финансовым соображениям так и оставались нереализованными, но отдельные попытки все же имели место.

В 1921 г. был организован кооператив «Артфильм». В него входили: известный писатель Владислав Реймонт, крупный театральный режиссер Казимиж Каминский и популярный актер Мечеслав Френкель. Этот кооператив поставил перед собой цель - создавать доброкачественные фильмы на основе полноценных литературных произведений. Для начала «Артфильм» решил

экранизировать роман Кеджинского «Ночной крик». Сценарий написал сам автор. Казалось, все обещало успех этому предприятию. Однако увлеченные своей идеей писатели и театральные деятели доверили постановку фильма бездарному ремесленнику Г. Бигошту, который просто не имел понятия о режиссуре. Когда снятый материал был смонтирован и просмотрен, члены кооператива «Артфильм» поняли, что их надежды рассеялись как дым. И хотя фильм «Ночной крик» был выпущен в прокат, но успехом у публики не пользовался. Деятельность «Артфильма» на этом прекратилась.

Каждый поляк, любящий свою национальную литературу, не мог не заинтересоваться экранизациями произведений крупнейших польских писателей. Поэтому многие кинофирмы обращались к этому благодатному источнику. В частности, были экранизированы: «На лазурном берегу» и «Бартек-победитель» Г. Сенкевича, «Красота жизни» С. Жеромского, «О чем не говорят» Г. Запольской и др. К сожалению, эти экранизации были очень далеки от литературных источников. Терпкий аромат коммерческого кинематографа чувствовался в них с большого расстояния.

Владиславу Реймонту, который так неудачно занялся предпринимательской деятельностью в кино, не повезло и с экранизацией одного из лучших его произведений - «Мужики».

За эту постановку взялась фирма «Орнак». Подготовительные работы велись в 1921 и 1922 гг. Автор сценария и режиссер Е. Модзелевский имел достаточный практический опыт и обладал неплохим художественным вкусом. Увлеченный идеей этой постановки, он постоянно консультировался с В. Реймонтом, который проявлял самый живой интерес к этому фильму. Но когда съемки закончились, и режиссер приступил к монтажу, фирма «Орнак» обанкротилась и продала весь снятый материал какому-то коммерсанту. Режиссер Модзелевский был отстранен, и его место занял тот самый Г. Бигошт, который показал себя с самой худшей стороны в кооперативе «Артфильм». Бигошт перемонтировал фильм по-своему. Появившись на экране, фильм «Мужики» успехом не пользовался, он только отдаленно напоминал литературный первоисточник.

В 1924-1925 гг. в Польше произошли события, имевшие далеко идущие последствия. Затянувшийся послевоенный экономический кризис поставил буржуазное правительство в крайне тяжелое положение. Остро назревшая валютная реформа, по предложению министра Грабского, была разрешена в основном за счет трудящихся. Волнения в стране, вспыхнувшие на этой почве, привели к государственному перевороту 1926 г., который был осуществлен Пилсудским, установившим в Польше режим профашистской диктатуры. С этого момента начался так называемый «саяационный» (очистительный) период в политической и общественной жизни страны. Правительство Пилсудского, действуя, где подкупами, где угрозами, перетянуло на свою сторону многих представителей польской интеллигенции.

Понимая, какой силой воздействия на массы обладает киноискусство, Пилсудский оказывал кинопредпринимателям и театровладельцам государственную поддержку. С помощью правительства были созданы «Синдикат кинопромышленности» и «Польский союз кинопредпринимателей».

Представители этих организаций стали налаживать международные связи. Американские кинофирмы, прежде не проявлявшие большой заинтересованности в польском рынке и считавшие его нерентабельным, получают от правительства Пилсудского широкую поддержку и приступают к строительству кинотеатров. К концу 20-х гг. в Польше насчитывалось около 800 кинотеатров. По отношению к 1921 г. их количество почти удвоилось. Увеличился и прокат иностранных, в первую очередь американских фильмов. Если в начале 20-х гг. на польском кинорынке демонстрировалось всего 0,8% американских кинокартин, то в 1926-1927 гг. они составляли уже 60% общего проката. Для продвижения фильмов американские кинокомпании создавали в Польше свои агентства. Они проводили политику демпинга, подрывая деятельность польских прокатных фирм. За американцами последовали английские и немецкие фирмы, которые также наносили чувствительные удары по польскому кинопроизводству.

В этих условиях кинопредпринимателям приходилось прилагать немало усилий, чтобы привлечь внимание зрителей к польским фильмам. Поэтому центр тяжести был перенесен на экранизацию самых известных произведений польской литературы. Они составляли теперь от 40 до 50% всей кинопродукции. За период с 1925 по 1929 г. на экранах появились: «Канун весны» по С. Жеромскому (реж. Г. Шаро), «Обетованная земля» по В. Реймонту (реж. А. Венгерко), «Сильный человек» по С. Пшебышевскому (реж. Г. Шаро), «Цыганка Аза» по известному произведению Игнатия Крашевского «Хата за деревней» (реж. А. Твердиевич), «Души в неволе» по Б. Прусу (реж. Л. Тристан) и ряд других.

Хотя многие из названных литературных произведений имели четко выраженные критические тенденции, а в отдельных случаях даже острую социальную направленность, в процессе экранизации все это выхолащивалось, и фильмы превращались в простую иллюстрацию к романам и рассказам.

Характерен в этом отношении случай с фильмом «Канун весны». В отличие от романа С. Жеромского, где в финале Цезарь Барыка возвращается к революционным идеалам, в фильме из героя сделали мечтателя-идеалиста, не видящего мерзости окружающей его действительности и даже восторгающегося достижениями «санационного» режима. Известный польский критик Ежи Паньский с возмущением писал, что такая трактовка произведения С. Жеромского граничит со скандалом.

Наравне с литературными адаптациями в прокате встречались и слезливые мелодрамы, и благодушные идиллии на материале мещанского быта, и открытая пропаганда адюльтера. Печально известные произведения Е. Мнишек, И. Жажицкой, А. Мартинского переносились на экран с не меньшим старанием,

чем романы прославленных польских писателей. Образцами этой продукции могли служить: «Дикарка» по Зажицкой (реж. Шаро, 1925), «Путь позора» по роману Мартинского «В когтях торговцев женщинами» (реж. М. Кравич, 1925), «Прокаженная» по Мнишек (реж. Э. Пухальский, 1926). Желая угодить вкусам самой невзыскательной аудитории, кинодельцы требовали от режиссеров не творческих поисков и художественных открытий, а демонстрации на экране «пикантных» подробностей из жизни «полусвета». Кабаки и рестораны, разврат и пьянство, которые доминировали в польских фильмах этой категории, вызывали гневные протесты со стороны критиков, справедливо указывавших, что у иностранцев, увидевших на экране всю эту мерзость, может создаться совершенно превратное впечатление о польской действительности.

Несмотря на все меры, к которым прибегали польские предприниматели, баланс кинопроизводства колебался между 9 и 16 фильмами в год. И это в то время, когда на экранах Польши демонстрировались сотни иностранных художественных фильмов.

Казалось, что в этих условиях не могло быть и речи о каких-то творческих достижениях в области национального польского искусства. С одной стороны, на него давила строгая «санационная» цензура, с другой - хищные интересы коммерсантов-хозяев. Но на практике дело выглядело иначе. Творческие поиски все же имели место, и они были связаны с работами молодых мастеров кино, пришедших на кинопроизводство между 1925-1930 гг. Среди них нужно упомянуть Генрика Шаро (дебют - кинофильм «Обеты»), Леонарда Бучковского (дебют - «Безумцы»), Александра Форда (дебют - «Маскотта»), Ришарда Ордынского (дебют - «Могила Неизвестного солдата»).

В те же годы проявили свои способности сценаристы Ежи Браун и Анатолий Стерн; операторы Альберт Выверка, Збигяев Гнездовский и Генрик Влассак.

Строгость полицейской цензуры в Польше исключала возможность показа на экранах советских кинофильмов. Только на строго закрытых просмотрах польские киноработники смогли увидеть «Броненосца «Потемкина» С. Эйзенштейна, и этим, по существу, и ограничилось их знакомство с советским киноискусством. Зато продукция французского «Авангарда», и в частности фильмы А. Ганса, Ж. Эпштейна (происходившего из Польши), М. Л'Эрбье, А. Кавальканти, оказала свое влияние на молодых мастеров польского кино.

Влияние «Авангарда» нетрудно было увидеть в фильме «Бунт крови и железа» режиссера Леона Тристана, отличавшегося новаторскими поисками в области монтажа и освещения. Этот фильм был одним из немногих польских фильмов, демонстрировавшихся на экранах французских кино клубов.

Много интересных находок было в историческом фильме «Ураган», поставленном режиссером Юзефом Лейтесом на материале польского восстания 1863 г. Хотя критика и упрекала молодого режиссера в особом пристрастии к символике, но все единодушно отмечали, что этот фильм совсем не похож на обычную стандартную продукцию, выпускаемую польскими студиями.

Особенно удачным оказался фильм режиссера Ришарда Ордынского «Пан Тадеуш». Эта экранизация популярного произведения А. Мицкевича была сделана творческим коллективом фильма с большой любовью. Сценаристы А. Струг и Ф. Гетель тщательно перенесли в сценарий наиболее значительные эпизоды из литературного источника. Они передали национальный колорит и точно обрисовали эпоху. Этот фильм пользовался большой популярностью у зрителей. Для кинематографа 60-е годы XX в. стали десятилетием грандиозных перемен. В Польше кино послевоенного обновления получило название польская школа. Она возникла в середине 50-х гг. Юность молодых режиссеров пришлась на годы Второй мировой войны. В своих фильмах они пытались осмыслить трагические для всего человечества 40-е гг. Один из режиссеров польской школы Анджей Мунк (1921-1961) начал ставить игровые фильмы, будучи известным кинодокументалистом: его картина «Голубой крест» (1955) получила премию на Венецианском кинофестивале. Дебют Мунка в игровом кино - фильм «Человек на рельсах» (1957) рассказывает о старом железнодорожнике. Коммунистическим властям он кажется подозрительным, его отстраняют от дел, а старик тем не менее жертвует собой, пытаясь предотвратить крушение поезда. Другим картинам Мунка («Эроика», 1958; «Косоглазое счастье», 1959; в советском прокате «Шесть превращений Яна Пищика») характерен сатирический взгляд на войну; герои попадают в трагикомические ситуации и не всегда справляются с ними достойным образом. Мунк погиб, снимая драму «Пассажирка», героиня которой, бывшая узница фашистского концлагеря, путешествует на океанском лайнере и узнает в своей попутчице лагерную надзирательницу. Картину в 1964 г. завершила группа кинематографистов под руководством Витольда Лесевича.

**Анджей Вайда** (родился в 1926) дебютировал фильмом «Поколение» (1955). В нем Вайда рассказал о своих сверстниках, сражавшихся во время войны в подполье.

В «Поколении», а затем в «Канале» (1957), следующей картине режиссера, действует характерный для польской школы герой. Окруженный фашистами подпольщик из «Поколения» бросается в пролет лестницы, чтобы не попасть в руки врагов. После поражения Варшавского восстания 1944 г., поднятого подчинявшейся эмигрантскому польскому правительству в Лондоне подпольной армией, командир отряда, герой «Канала», пытается вывести бойцов по системе канализационных труб, но теряет отряд и возвращается под землю на его поиски.

Самая знаменитая картина Вайды - «Пепел и алмаз» (1958). Ее действие происходит в течение одного дня - 9 мая 1945 г. Война завершилась, однако герой фильма Мацек Хелмицкий, участник антикоммунистического подполья, совершает покушение на секретаря обкома партии, т.е. продолжает войну ради героизма - губительного не только для других, но и для него самого. Картина удостоилась многих престижных премий, а Збигнев Цибульский (1927-1967), исполнитель роли Мацека, стал кумиром молодежи.

Режиссер Ежи Кавалерович (родился в 1922 г.) дебютировал раньше Вайды, но свои самые известные фильмы - «Мать Иоанна от ангелов» (1961) и «Фараон» (1966) - снял позднее. Он учился в Академии изобразительных искусств, поэтому его картины отличаются изысканностью художественного решения. Опыт художника потребовался Кавалеровичу и при постановке «Матери Иоанны» и для «Фараона», поскольку действие первой картины происходит в XVII в., а второй - в Древнем Египте. Режиссеру необходимо было выразительно воссоздать на экране реалии этих эпох. Мать Иоанна - настоятельница монастыря. Церковные власти уверены, что в нее и монахинь вселились бесы. На самом же деле Иоанна бунтует против строгости монастырского уклада, ей хочется любви и простого человеческого счастья.

Мать Иоанна - раба правил и предписаний; фараон Рамсес, герой другого фильма, стоит во главе государства - кажется, он должен чувствовать себя свободным. Однако на пути реформ, которые Рамсес хочет осуществить, встает каста жрецов. В столкновении с ней молодой правитель погибает.

#### *Тема 34.*

#### *Кино Франции после «новой волны»*

В середине XX в. «новая волна» внесла во французское кино свежую струю, приблизила его к реальности, обогатила киноязык, сделав его более непосредственным, гибким, эмоциональным. Постепенно крайности молодых новаторов забывались, а их открытия стали общим достоянием. Последняя треть столетия во французском кинематографе прошла под знаком так называемого кино хорошего качества.

Люди приходят в актерскую профессию по-разному. Жана Луи Трентиньяна (родился в 1930 г.) привела в нее природная робость. После тихой провинции шум и ритм столичной жизни ошеломили его. На людях Трентиньян чувствовал непреодолимую скованность. Если бы удалось убедить себя, что ты не живешь, а только играешь роль, и все происходящее вокруг тебя, в сущности, не касается. Так, чтобы победить проклятую застенчивость, Трентиньян решил стать актером.

Во французском кино он стоит особняком. Трентиньян способен сыграть все, не играя ничего: один взгляд, поворот головы, странная улыбка, смущенная или безжалостно жестокая, - и перед зрителем персонаж либо неотразимо обаятельный, либо отталкивающе отвратительный. Но чаще всего Трентиньян играет людей, способных и на низость, и на благородство - в зависимости от обстоятельств. Его лучшие фильмы - «Мужчина и женщина» (1966), «Конформист», «Покушение» (1972; в советском прокате «Похищение в Париже»), «Поезд» (1973), «Полицейская история» (1975). В успехе Трентиньяна большую роль сыграл режиссер **Клод Лелуш** (родился в 1937 г.). Фильм «Мужчина и женщина» ознаменовал начало мировой славы и режиссера, и актера. В этой истории любви счастливо совпало все: изящная режиссура Лелуша, его умение создать поэтическое настроение, игра

исполнителей главных ролей - Трентиньяна и пленительной Анук Эме (настоящие имя и фамилия Франсуаза Сориа, родилась в 1932 г.) и, конечно, музыка композитора Франсиса Лея.

Комедия во всех ее разновидностях (лирическая, сатирическая, фарсовая и т.д.) всегда была сильной стороной французского кино. Со временем она несколько огрубела, ей стали изменять ее «фирменные» качества: изящество и хороший вкус. Тем не менее, комедии таких мастеров, как Жерар Ури («Разиня», 1965; «Большая прогулка», 1966; «Укол зонтиком», 1980, и др.) и Клод Зиди («Горчица бьет в нос», 1974; в советском прокате «Он начинает сердиться»; «Банзай», 1983, и др.), пользуются успехом во Франции и за ее пределами не один десяток лет.

Немалая заслуга в этом принадлежит и замечательным комедийным актерам, особенно тем, кто сумел создать собственный постоянный комедийный персонаж (или маску). В первую очередь это Луи де Фюнес (1914-1983). Его герой - маленький человечек, самоуверенный, предприимчивый, вспыльчивый. Он вечно попадает впросак, но в последний момент находит самый невероятный выход из положения (достаточно вспомнить его комиссара Жюва из юмористической серии фильмов о Фантомасе).

Пьер Ришар (настоящие имя и фамилия Пьер Ришар Морис Шарль Леопольд Дефей, родился в 1934 г.) запомнился зрителям в таких фильмах, как «Высокий блондин в черном ботинке» (1972), «Игрушка» (1976) и др. Его персонаж - это нескладный простофиля, все время остающийся в дураках из-за рассеянности, но, в конце концов, одерживающий верх благодаря своей чистосердечности и доброте. Ришар выступает также в качестве режиссера; одна из его комедий имеет символическое название: «Я робкий, но я лечусь» (1978). В комедиях Франсиса Вебера «Приманка» (1981; в советском прокате «Невезучие»), «Папаши» (1983) и «Беглецы» (1986) он сыграл в паре еще с одним знаменитым актером французского экрана - Жераром Депардье (родился в 1948 г.).

Депардье - актер не только комический; диапазон его возможностей чрезвычайно широк. Режиссеры Франции, а также Италии и США приглашают его на психологические, исторические и романтические роли («Мой американский дядюшка», «Последнее метро», оба - 1980; «Соседка», 1981; «Дантон», 1983; «Сирано де Бержерак», 1990, и др.). Депардье не очень привлекателен внешне: грубоватое лицо, падающие на лоб прямые волосы, грузная фигура, - что не мешает ему выступать на экране в роли неотразимого сердцеда. Большой успех Депардье у зрителей обусловлен его «фактурностью» (т.е. физической выразительностью), сильным темпераментом и незаурядным актерским мастерством.

Стремительным и ярким метеором пронеслась по французскому экрану Брижит Бардо (родилась в 1934 г.). Пик ее популярности пришелся на конец 50-х - начало 60-х гг. Скромную девушку из состоятельной буржуазной семьи сделал кинозвездой режиссер Роже Вадим (настоящие имя и фамилия Роже Вадим Племянников, 1928-2000), сняв ее в фильме «И Бог создал женщину...»

(1956). Очень скоро Брижит Бардо (или Б.Б., как стали ее называть) превратилась в символ эмансипированного (т.е. свободного от прежних запретов) молодого поколения. В сущности, героиня Бардо не делала ничего недозволенного, просто она хотела жить и любить так, как подсказывало ей сердце. Девушки подражали ее героиням: они одевались, причесывались, вели себя так же, как их кумир. Колоссальная популярность оказалась тяжелым грузом для молодой женщины. Бардо преследовали репортеры, беззастенчиво влезая в ее личную жизнь. Доведенная до крайности, она даже пыталась покончить с собой. Эту драматическую ситуацию режиссер Луи Маль отразил в фильме «Частная жизнь» (1962), где актриса исполнила главную роль, во многом сыграв себя. Молодая бунтарка удостоилась, тем не менее, высшего официального признания: она стала моделью для бюста Марианны - символа Французской Республики. (Позднее такой же чести удостоилась актриса Катрин Денев.) Когда молодость миновала, Брижит Бардо была вынуждена сойти с экрана: для зрителей «пожилая» Б.Б. была совершенно немыслима. Героини французского экрана 70-80-х гг. другие: они уже не «ослепляют» и не кажутся недоступной грезой. Их внешность становится ближе к облику обычной женщины, а привлекательность обусловлена скорее внутренней значительностью. Типична в этом отношении профессиональная карьера актрисы Анни Жирардо (родилась в 1931 г.). Она не является кинозвездой в старом понимании, т.е. актрисой-идолом. «Если ты звезда, то тебе место на небе, а не на земле», - говорит Жирардо. Она хочет оставаться на земле вместе со своими героинями - обыкновенными женщинами, ведущими трудную, но интересную и драматичную жизнь. Сама актриса похожа на них: «Я хочу жить на свой страх и риск. Хочу проигрывать и выигрывать, но тем и другим быть обязанной себе самой». Анни Жирардо легко миновала столь трудный для многих актрис рубеж, отделяющий зрелость от пожилого возраста. Ее героини - самостоятельные женщины не первой молодости, которые занимаются солидной «мужской» работой врача или комиссара полиции. Они не ищут приключений и легкой жизни, но в то же время сохраняют женственность и способность любить.

Не секрет, что самым большим успехом во всем мире пользуется американское кино. Среди молодых французских режиссеров немало таких, которые пытаются внести в свои фильмы изрядную долю «американизма»: приключенческий сюжет, головокружные трюки, герои-супермены, погони, драки, стремительный ритм. Однако они хотят сохранить и национальное своеобразие; отсюда слегка ироничное отношение к тому, что происходит на экране.

Это весьма характерно для творчества Люка Бессона (родился в 1959 г.), создателя приключенческих лент «Голубая бездна» (1987) и «Леон» (1994). Его фильм «Никита» (1989; в российском прокате «Ее звали Никита») - о женщине, завербованной секретной правительственной службой и превращенной в суперубийцу, - имел такой успех, что в Канаде на его основе, но уже другими режиссерами был сделан длинный сериал.

Используя популярный в американском кино жанр космической сказки, Бессон поставил сенсационный блокбастер «Пятый элемент» (1997) о грозящем Земле вторжении космического Зла. Отразить это вторжение можно только с помощью «пятого элемента», которым является Любовь. В фильме ее воплощает бесстрашная героиня, а помогает ей преданный спутник. Главных героев сыграли американская актриса и модель Милла Йовович (родилась в 1975 г.) и прославившийся ролями в боевиках американский же актер Брюс Уиллис (родился в 1955 г.). Действие происходит попеременно то в прошлом, то в фантастическом будущем: на Земле и на неведомых планетах. По технике комбинированных съемок фильм Бессона не уступает знаменитым блокбастерам Джорджа Лукаса и Стивена Спилберга.

### **Тема 35**

#### ***Итальянское кино 70–80-х гг.***

**Бернардо Бертолуччи** (родился в 1941 г.) принадлежит к более молодому поколению. Сын известного поэта и кинокритика Аттилио Бертолуччи, Бернардо вырос в благополучной среде, получил прекрасное образование, но жизнь окружения считал глубоко порочной. Бертолуччи бунтовал своей против среды, но не находил сил порвать с ней. Этот конфликт и стал главной темой его фильмов. Огромное впечатление на зрителей произвела в свое время картина «Конформист» (1970; по произведениям Альберто Моравиа) с Жаном Луи Трентиньяном в главной роли. Слово «конформист» означает «приспособленец». В фильме показано, как трусливый и порочный обыватель, желая приспособиться к установившемуся в Италии фашистскому режиму, строит из себя сверхчеловека, доходит до убийства и кончает помешательством.

Антибуржуазный пафос Бертолуччи ярко проявился в фильме «Двадцатый век» (1976). На примере жизни двух семей режиссер создает эпическое полотно истории Италии первой половины столетия. Бертолуччи показывает, как постепенно накопившаяся жестокость ставит общество перед неизбежностью революции. Картина заканчивается символическими кадрами: расцвеченный красными флагами поезд движется вперед, грозя раздавить всякого, кто станет на пути. «Двадцатый век» отвечал антибуржуазным настроениям, охватившим итальянское студенчество и левую интеллигенцию в 60-70-х гг. и даже породившим акты массового террора. Разочаровавшись в идеях левого экстремизма, Бернардо Бертолуччи обратился к тайнам Востока с его поверьями и легендами («Последний император», 1987; «Под покровом небес», 1991; «Маленький Будда», 1995), надеясь найти там ответы, которые он, утонченный европеец, уже не пытался получить от своей цивилизации.

### **Тема 36**

#### ***Основные тенденции современного кино США***

Самых известных мастеров кинофантастики четверо: Джордж Лукас (родился в 1944 г.), Стивен Спилберг (родился в 1947 г.), Фрэнсис Форд Коппола (родился в 1939 г.), Мартин Скорсезе (родился в 1942 г.). Иногда их

объединяют шутливым прозвищем movie brat (англ. буквально «киноотродье», «киноотпрыски»). Они получили специальное кинематографическое образование, и знания в области истории и теории кино оказали воздействие на их режиссерский стиль. Эти мастера снимали кино разных жанров. Скорсезе предпочитал мелодраматические повествования, Коппола - боевики и мистические римейки (от англ. remake - «переделывать», «делать заново») - переснятые фильмы, Лукас и Спилберг - фантастику. Картины Копполы «Крестный отец» (1972) и Спилберга «Челюсти» (1975) открыли новую эру в кино Америки - эпоху так называемых блокбастеров.

Многие художники ждут признания десятилетиями. Лукас же в тридцать три года не просто прославился своей третьей картиной - знаменитыми «Звездными войнами» (1977), и навсегда вошел в историю кино.

Успех «Звездных войн» был ошеломляющим, доходы от проката в десятки раз превысили средства, затраченные на постановку. Картина потребовала от режиссера огромных усилий, поэтому Лукас, не отличающийся крепким здоровьем, заявил, что продолжение «Звездных войн» будут снимать другие режиссеры, а он займется общим руководством. Первоначально предполагалось снять девять фильмов об истории «звездных войн»; после первой ленты появилось еще две: «Империя наносит ответный удар» (1980, режиссер Ирвин Кершнер) и «Возвращение Джедая» (1983, режиссер Ричард Маркуанд). Через некоторое время Лукас пообещал, что новые картины выйдут к двадцатилетнему юбилею первой части. И только в 1999 г. появились сообщения о том, что продолжение готово. Фильм «Звездные войны. Эпизод 1. Скрытая угроза» появился летом того же года.

Стивен Спилберг родился в семье инженера-компьютерщика и пианистки, предки которой приехали в США из России. К фантастике он обратился намного раньше и первого успеха добился за два года до «Звездных войн». Картины Спилберга отличаются от фэнтези Лукаса. Фильм «Челюсти» (1975), принесший режиссеру известность, сделан в жанре фильма ужасов. В таких кинолентах действуют зловещие существа: мертвецы, встающие из могил, зомби, чудовища, но гигантская акула, нападающая на людей в фильме Спилберга, среди них не встречалась. Невиданный персонаж настолько поразил воображение публики, что появилось три продолжения картины и подражания ей вроде «Челюстей Сатаны» (1981), где акулу заменил гигантский змей. Чудовища в фильмах ужасов олицетворяют злые, разрушительные страсти; спилберговская акула выражала их так же, как динозавры и другие ящеры в «Парке юрского периода» (1993). За первые десять дней проката в Америке эта картина принесла около ста двадцати миллионов долларов дохода и скоро стала одной из самых кассовых лент в истории мирового кино. «Парк юрского периода» впечатляет непредсказуемостью сюжета и реалистическими спецэффектами. Некоторые динозавры даже изготовлены в натуральную величину. О космических пришельцах повествуют два фильма Спилберга: «Близкие контакты третьего рода» (1978) и «Инопланетянин» (1982) - наиболее значительная, по мнению американской критики, картина. В ней

рассказывается о ребятах, которые спасают от злых взрослых трогательное существо - лопоухого, большеглазого пришельца из космоса, как спасали бы, например, любую беззащитную зверушку. Фильм подкупает своей чистотой и благородством персонажей.

Киноленты Спилберга об археологе Индиане Джонсе выказывают весьма отдаленное родство с фильмами Лукаса, поскольку связаны с жанром единственно тем, что археолог борется за вещи древние, необыкновенные - за ковчег, хранящий скрижаль с заповедями, которые Господь передал пророку Моисею на горе Синай («Искатели потерянного ковчега», 1981), или за Грааль, священный сосуд, в который, по преданию, собрали кровь распятого Христа («Индиана Джонс и последний крестовый поход», 1989). В основу картин легли приключенческие сериалы 30-х гг. Образ нового крестоносца придумал Джордж Лукас, но сам не стал разрабатывать находку, а передал Спилбергу. Этот подарок - свидетельство тесной связи «киноотпрысков» между собой. Спилберг воспользовался им мастерски: выплеснул на экран череду захватывающих приключений героя.

В 90-х гг., после «Парка юрского периода», режиссер отошел от фантастики. Его картины «Список Шиндлера» (1993) и «Спасти рядового Райана» (1998), повествующие о Второй мировой войне, пользуются успехом, однако американская критика называет их «взрослыми» в отличие от прежних, фантастических, которые, по ее мнению, предназначены для детей всех возрастов - от пяти до восьмидесяти. Кинофантастика - это наглядное выражение, с одной стороны, подсознательных страхов, а с другой - надежд и устремлений зрителя. Главные особенности таких фильмов - блеск вымысла, динамика действия, состоящего из погонь, опасностей, драк, любовных походов и комических ситуаций. Все, что требуется от зрителя, - насладиться специально сделанным для него действием.

Режиссеры, преобразившие Голливуд в 70-х гг., не только принесли с собой новые сюжеты и темы, не только обновили киноязык, сделав его более выразительным и гибким, - они вместе с тем значительно перестроили систему звезд. В «старом Голливуде» фильм являлся как бы дополнением к звезде, фоном, на котором она демонстрировала свою привлекательность. Поскольку сюжеты картин подстраивались под звезду, то редко менялись в своей сути, оставаясь однотипными. Немецкий историк кино Энно Паталас, написавший «Социальную историю звезд», легко распределял актеров по типам: «парень с нашей улицы», «чужак», «светская дама», «роковая женщина» и т.д.

Лучшие режиссеры «нового Голливуда» в каждом случае стремились создать на экране особый, неповторимый мир. Для этого не годились старые типажи, и понадобились новые актеры. Им должны быть присущи, казалось бы, взаимоисключающие свойства: чтобы вписаться в особенную, уникальную атмосферу картины, новая звезда, выступая у разных режиссеров, должна меняться, т.е. быть многоликой, оставаясь в то же время индивидуальностью.

Актерская судьба Джека Николсона (родился в 1937 г.) может служить выразительным примером перестройки, происшедшей в актерском цехе Голливуда. До того как прославиться у новых режиссеров, Николсон снимался более десяти лет, прозябая на вторых и третьих ролях в незначительных картинах. «Новый Голливуд» стал для актера чем-то вроде Санта-Клауса, принесшего славу в своем мешке с подарками. Николсон привлек внимание удивительным, только ему присущим сплавом внешней ленивой пластичности и внутренней эмоциональной свободы. Актер покорила зрителей во многих картинах, но предельно «пронзителен» был в фильме Милоша Формана «Полет над гнездом кукушки». Роль побежденного бунтаря считается лучшей и главной работой актера.

Если новые режиссеры «перевоспитали» давно снимавшегося Николсона, то Роберта Де Ниро (родился в 1943 г.) они формировали начиная с первых его шагов. В конце 60-х гг. актер начал сниматься у молодого сценариста и режиссера Брайана Де Пальмы (родился в 1940 г.), тоже итало-американца, как и Де Ниро. Однако главные удачи актера связаны с Мартином Скорсезе, в фильмах которого он выступал восемь раз - от «Злых улиц» до «Казино», включая «Таксиста» и «Бешеного быка» (за последнюю ленту Де Ниро получил премию «Оскар»). Чтобы достоверно сыграть ушедшего с ринга и опустившегося боксера, исполнитель главной роли совершил своеобразный подвиг - поправился на тридцать килограммов, для чего съемки прервали на несколько месяцев. Де Ниро может сыграть и развязного гангстера («Злые улицы»), и скромного рабочего с фабрики («Стэнли и Айрис», 1990, режиссер Мартин Ритт), преображаясь не внешне, т.е. благодаря гриму, а внутренне - с помощью мимики, пластики движений и т.д. Под неброской внешностью актера скрыта огромная внутренняя сила - Де Ниро преображается, умело ее контролируя и дозируя.

Внутренняя энергия вознесла Сильвестра Сталлоне (родился в 1946 г.) к вершинам успеха, причем в буквальном смысле слова. С детства познавший нужду, исключенный из школы за дурное поведение, работавший чистильщиком клеток в зоопарке, он был одержим желанием стать киноактером, причем не рядовым, а знаменитым. Мечта долго не осуществлялась, пока Сталлоне не взял дело восхождения к славе в собственные руки. Он сочинил сценарий о боксере-любителе, решившемся выступить против знаменитости, добился денег на постановку и после премьеры фильма «Рокки» (1976) проснулся звездой. По существу, Сталлоне сам себя создал. Заряд, вложенный в «Рокки», оказался настолько большим, что энергии хватило на четыре фильма-продолжения.

Интересно, что первой картиной Сталлоне считаются «Бананы» (1970) режиссера Вуди Аллена (настоящие имя и фамилия Аллен Стьюарт Кенигсберг, родился в 1935 г.) - классика американской комедии. Но в полной мере Сталлоне развернулся после сериала «Рокки» (он был автором сценария и исполнителем главной роли в первой части, а со второй по пятую - еще и режиссером). Фильмы про Рокки стали важным знаком возвращения Голливуда

к главным американским ценностям: семье, домашнему очагу, любви, отодвинутым на некоторое время молодежной контркультурой 60-х гг. Это направление Сталлоне закрепил в «патриотическом» сериале о вьетнамском ветеране Джоне Рэмбо (1982-1988), точно совпавшем по настроению со временем правления президента Рональда Рейгана (1981-1989). Фильм подчеркнул оживающий оптимизм американцев, задавленных комплексом вины и неудачи после поражения войск США во вьетнамской войне.

Сокрушающий врагов Соединенных Штатов, завернутый в звездно-полосатый флаг, Рэмбо стал одним из символов преодоления «вьетнамского синдрома». Впрочем, будучи талантливым, умным человеком и хорошим актером, Сталлоне неоднократно пытался сломать созданный им же стереотип, наработанный типаж - например, в комедиях «Оскар» (1991) и «Стой! Или моя мама будет стрелять» (1992), - однако эти попытки заканчивались финансовыми потерями. И только роли в полюбившихся зрителям экшенах (англ. action - «остросюжетный фильм») «Разрушитель» (1993) и «Скалолаз» (1994) возвратили утраченные были позиции.

В отличие от Сталлоне Дастин Хофман (родился в 1937 г.) предстает на экране наследником огромной актерской культуры. У него отнюдь не романтическая внешность, и, тем не менее, актер, как заметил один из критиков, «блестяще опроверг основной завет старого Голливуда: «Внешность актера - его судьба». Доведись Хофману работать в кино 30-50-х гг., его уделом стали бы характерные роли второго плана. Хофман же взошел на голливудский Олимп, поразив зрителя, прежде всего, незаурядной способностью к перевоплощению - как внутреннему, так и внешнему. В «Маленьком большом человеке» (1970) он сыграл пионера освоения Дикого Запада, прожившего сто двадцать один год, и скрупулезно передал все изменения облика героя - от ранней юности до глубокой старости. В «Человеке дождя» (1988) актер исполнил роль психически больного человека, почти всю жизнь проведенного в клинике, и тоже был предельно достоверен. Поразительная способность к перевоплощению проистекает у Хофмана именно от актерской культуры - известна его глубокая и самоотверженная преданность искусству. Правда, он славится также неуживчивый характером и диктаторскими замашками на съемочной площадке.

Таланты Арнольда Шварценеггера (родился в 1947 г.), или Арни, как его называют поклонники, совсем другого рода. Сын австрийского полицейского, нищий эмигрант, он приехал в Америку проповедовать культуризм - и преуспел так, что многократно становился чемпионом страны и мира в этом виде спорта. Успех в кино пришел к Арни с экранизацией его книги о культуризме «Качая железо» (1977; в советском прокате «Накачивая мускулы»). Шварценеггер сыграл богатыря, живущего в некой условной античности («Конан-варвар», 1982), но главным образом он исполнял роли полицейских и оперативников, как в «Коммандо» (1985) или «Хищнике» (1987), и даже киборга-убийцы, как в «Терминаторе». Можно согласиться с распространенным мнением, что экранные роли достались Арни из-за его культуристического великолепия.

Однако «накачаных» актеров на экране полно, Шварценеггер же - один. У него, как у многих звезд «нового Голливуда», есть некая внутренняя притягательность, которую именуют «магнетизмом». Он-то и делает актера неповторимым.

### *Тема 37*

#### *Кинематограф стран восточной Европы - Венгрия*

Иштван Сабо (родился в 1938 г.) тоже начинал в 60-х гг. Тогда им были сделаны картины «Пора мечтаний» (1965), «Отец» (1966) и «Любовный фильм» (1970) - трилогия о ровеснике Сабо - Янчи Олахе, которого во всех трех фильмах сыграл известный венгерский актер Андраш Балинт (родился в 1943 г.), создавший образ шестидесятника.

В 70-х гг. Сабо снял вторую трилогию о Будапеште и его жителях. Трилогию 80-х - «Мефисто» (1981; по роману Клауса Манна «Мефистофель»; в советском прокате «Мефистофель»), «Полковник Редль» (1984) и «Хануссен» (1989) - считают наиболее значительной в творчестве Сабо, возможно, потому, что в этой трилогии наиболее глубоко представлена история Венгрии первой половины XX в. Каждый фильм повествует о трагедии человека, поверившего власти и растоптанного ею. Главную роль во всех трех фильмах играет замечательный австрийский актер и режиссер Клаус Мария Брандауэр (родился в 1944 г.). Герой «Мефисто», знаменитый актер, остается в Германии после прихода фашистов к власти, надеясь, что по-прежнему сможет творить, однако оказывается марионеткой в руках крупного нациста. Полковник Редль не вымышленная фигура; он был офицером Генерального штаба австрийской императорской армии, которого разоблачили перед Первой мировой войной как русского шпиона. Всем сердцем преданный монархии, Редль выступает против нее, когда убеждается, что она в лице эрцгерцога Фердинанда предала его. В третьей картине Хануссен после ранения на фронтах Первой мировой войны обретает дар ясновидения и предсказывает приход Гитлера к власти. Фашисты используют его дар как своеобразную рекламу, после чего расправляются с предсказателем.

### *Тема 38*

#### *Кинематограф стран восточной Европы - Польша*

Во второй половине 70-х гг. в искусстве Польши возникло новое явление - кино морального беспокойства, выразившее подспудное, нарастающее недовольство порядками, царившими в стране. Благодаря картинам «Человек из мрамора» (1976) и «Человек из железа» (1981) Вайда и здесь оказался ведущей фигурой. Первый фильм рассказывает о передовике производства, которого делают образцом для подражания. Вступившись за несправедливо обвиненного напарника, герой сталкивается с жестокостью органов госбезопасности и погибает во время забастовки. Дело погибшего отца продолжает во втором фильме его сын - член мятежного профсоюза «Солидарность».

Вайда стал выразителем польского «взгляда на вещи».

## Тема 39

### *Кинематограф стран восточной Европы - Чехословакия*

Когда Чехословакия была занята советскими войсками, Форман находился за границей. На родину он уже не вернулся. С 1967 г. Форман живет и работает в США, где стал одним из ведущих режиссеров. Работая в Голливуде, он удостоился многочисленных «Оскаров» за фильмы «Кто-то пролетел над гнездом кукушки» (1975; по роману Кена Кизи о доме умалишенных; в советском прокате «Полет над гнездом кукушки») и «Амадей» (1984; о жизни Вольфганга Амадея Моцарта). Чешская «новая волна» просуществовала недолго - всего пять-шесть лет, однако благодаря любви к простому человеку навсегда вошла в историю мирового кино.

Реалистичные методы «новых волн» усилили воздействие картин с политической подоплекой на зрителей многих стран мира. Они показали публике, что кино может не только развлекать, но и пропагандировать различные идеи, давать информацию без помощи целостного сюжета, гигантских декораций.

Иржи Мениель (родился в 1938 г.), еще один выдающийся художник чешской «новой волны», ставит фильмы преимущественно о прошлом - давнем и недавнем. Он рассказывает о простых людях, в нормальную жизнь которых вторглись исторические события, чтобы ее исковеркать. Мениель относится к этим вторжениям без драматизма. История страны у него скорее смешна и абсурдна, чем страшна.

В двадцать восемь лет режиссер удостоился чести, которая многим художникам не выпадает за всю жизнь: он получил премию «Оскар» за картину «Поезда под пристальным наблюдением» (1966). Действие происходит во время Второй мировой войны, герой фильма - парень, только что окончивший школу. Он работает на железнодорожной станции и присоединяется к подпольщикам. Но главным для него оказывается не подпольная борьба, а те волнения, которые посещают всякого молодого человека: стремление найти свою девушку, полюбить ее, быть счастливым. В финале герой погибает от случайной пули, однако фильм все равно оставляет светлое впечатление благодаря доброй усмешке, с которой режиссер наблюдает за жизнью своего героя. В 1969 г. Менцель закончил картину «Жаворонки на нитях»; фильм сразу же запретили, и он увидел свет лишь в 1990 г., после падения коммунистического режима. «Жаворонки» - это двое влюбленных; на пути их чувства возникают все новые преграды, поскольку парень и девушка - узники лагерей, где в начале 50-х гг. коммунистическая власть перевоспитывала «нетрудовой элемент». Мениелю не присущ обличительный пафос, он любит своих героев и посмеивается над режимом. Естественно, фильм очутился «на полке».

## 5. Образовательные технологии

Для обеспечения качественного образовательного процесса применяются следующие образовательные технологии:

- традиционные: деятельностно-развивающая, личностно-ориентированная, практикоориентированная, идеи опоры и опережения, компетентностный подход реализуются в форме лекции, семинарские занятия, диспут;
- инновационные: интерактивные лекции;
- самостоятельная работа студентов;
- занятия в форме пресс-конференций, имитация принятия решения в искусственно созданной ситуации, деловые игры-тесты, выявляющие «эталонную» модель имиджа.

## 6. Фонд оценочных средств.

Для текущего контроля успеваемости ( промежуточной аттестации ) при освоении дисциплины и учебно-методическое обеспечение самостоятельной работы студентов.

**Основными видами самостоятельной работы являются:**

- выполнение заданий разнообразного характера;
- выполнение индивидуальных заданий;
- изучение основной и дополнительной литературы;
- поиск и сбор информации по дисциплине в периодических печатных и интернет-изданиях;
- подготовка и написание рефератов, эссе, докладов и т.п.;
- подготовка самопрезентации;

### Примерные вопросы

#### Примерная тематика рефератов

1. Становление кино как вида искусства.
2. Ранний период в истории кино Франции. От Люмьер до Мельеса.
3. Формирование американской кинокультуры.
4. Русский дореволюционный кинематограф.
5. «Звезды» раннего периода мирового кино (обзор).
6. Экцентрическая кинокомедия. Творчество Макса Линдера.
7. Эволюция американской кинокомедии. Творчество Чарльза Чаплина.
8. Мелодрама как жанр. Мэри Пикфорд (США) и Вера Холодная (Россия),
9. Творческое содружество кинорежиссера Якова Протазанова и актера Ивана Мозжухина
10. Особенности немецкого экспрессионизма в кино.

11. Кино и революция. Раннее творчество Сергея Эйзенштейна.
12. «Эффект Кулешова» и его значение для мирового киноискусства.
13. Особенности творчества Всеволода Пудовкина.
14. Поэтический кинематограф Александра Довженко
15. Документальная киношкола России. Творчество Дзиги Вертова.
16. Французский киноавангард. Сюрреализм в кино.
17. Основные жанры и «звезды» советского кино 1930-х — 1940-х годов.
18. Основные жанры и «звезды» американского кино 1930-х — 1940-х годов
19. Французский «поэтический реализм» 1930-х — 1940-х годов.
20. Кино фашистской Германии. Творчество Лени Риффеншталь.
21. Военно-патриотическая тема в советском киноискусстве.
22. Документальные фильмы о войне. «Обыкновенный фашизм» Михаила Ромма.
23. «Авторский» кинематограф и его особенности (от Эйзенштейна до Тарковского).
24. История сквозь призму времени. Особенности исторического фильма.
25. «Запечатленное время» Андрея Тарковского.
26. Творчество Василия Шукшина.
27. Кино и литература. Проблемы экранизации.
28. Экранная интерпретация произведений А. С. Пушкина.
29. Экранная интерпретация произведений Н. В. Гоголя.
30. Экранная интерпретация произведений Л. Н. Толстого
31. Экранная интерпретация произведений Ф. М. Достоевского
32. Драматургия А. П. Чехова и кинематограф
33. Мир М. А. Булгакова в зеркале экрана.
34. Трагедии Шекспира в театре и кино.
35. Комедии Шекспира в театре и кино.
36. Эволюция отечественной кинокомедии. Выдающиеся мастера комедийного жанра.
37. Итальянский неореализм.
38. Творчество Лукино Висконти.
39. Творчество Микельанджело Антониони.
40. Творчество Федерико Феллини
41. Творчество Бернардо Бертолуччи.
42. Шведский кинематограф. Ингмар Бергман и его школа.
43. Английский приключенческий фильм. Особенности экранной «бондианы».
44. «Рассерженные» в английском кино (1950-е — 1960-е гг.).
45. «Новая волна» французского кино: Жан Люк Годар, Франсуа Трюффо и др.
46. Классик японского кино Акира Куросава.
47. Новое кино Японии.
48. Развитие кино Индии.
49. Современный кинематограф Китая.
50. Кино ФРГ (В. Вендерс, Р. В. Фассбиндер, В. Херцог и др.).

51. Музыка в кино. Особенности музыкальной кинокомедии.
52. Мюзикл как жанр.
53. Эволюция мультипликационного кино. Творчество Уолта Диснея.
54. Жанры современной анимации.
55. Выразительные средства фильма и современный кинопроцесс.
56. Кино как зрелище. Спецэффекты в кино.
57. Кино и политика. Модели политического фильма.
58. Реализм и мифотворчество в отечественном киноискусстве.
59. Человек и миф в современном американском кинематографе.
60. Кино «элитарное» и «массовое».

### **Вопросы для подготовки к экзамену**

1. Кинематограф США начала XX века. (Д.У. Гриффит, Т.Инс, М.Сеннет, Ч.Чаплин)
2. Основные тенденции в кинематографе Германии 20-х годов. (Р.Вине, Ф.Мурнау, П.Лени, Ф.Ланг, Г.Пабст, В.Руттман).
3. Творческий путь Ф. Ланга
4. Французский авангард. «Ранний» авангард его эстетические теории и практика (Л.Деллюк, Ж.Эпштейн, М.Л'Эрбье, Ж. Дюлак). «Поздний» авангард. Его основные представители.
5. Эпоха французского «поэтического реализма». (Ж.Фейдер, Ж.Виго, Р.Клер, М.Карне, Ж.Ренуар, Ж.Дювивье)
6. Творческий путь М. Карне
7. Творческий путь Р. Клера
8. Основные тенденции послевоенного кино США
9. Творческий путь Ф. Копполы
10. Творческий путь М. Скорсезе
11. Творческий путь С. Спилберга
12. Неореализм. Общая характеристика, направления. (Р.Росселини, В. де Сика, Л.Висконти, Дж. де Сантис)
13. Творческий путь Ф. Феллини
14. Творческий путь М. Антониони
15. Творческий путь П.-П. Пазолини
16. Творческий путь Д. Бертолуччи
17. Творческий путь Л. Висконти
18. Творческий путь Э. Сколы
19. Французская «новая волна». Общая характеристика.
20. Творческий путь Р. Брессона
21. Творческий путь Ж.-Л. Годара
22. Творческий путь А. Рене
23. Творческий путь К. Шаброля
24. Творческий путь Ф. Трюффо
25. Творческий путь Б. Блие

26. Обзор современного франц. кино (Бенекс, Каракс, Бессон, Озон и др.)
27. Творческий путь И. Бергмана
  28. Творческий путь Л. Бунюэля
  29. Творческий путь К. Дрейера
  30. Творческий путь В. Херцога
  31. Творческий путь В. Вендерса
  32. Творческий путь Р.В. Фассбиндера
  33. Творческий путь Л. Андерсона
  34. Творческий путь Д. Лина
  35. Творческий путь Д. Джармена
  36. Творческий путь П. Гринуэя
  37. Творческий путь М. Формана
  38. Творческий путь А. Вайды
  39. Творческий путь К. Занусси
  40. Творческий путь К. Кесьлевского
  41. Творческий путь М. Янчо
  42. Творческий путь Э. Кустурицы
  43. Творческий путь А. Куросавы
  44. Творческий путь П. Альмадовара

## **7. Материально-техническое обеспечение дисциплины**

Для достижения целей, поставленных в данной рабочей программе, имеются:

- аудитории, оборудованные современными техническими средствами (компьютерами, мультимедийными проекторами, видео- и аудио аппаратурой);
- наглядные пособия (на печатных и электронных носителях).
- компьютеры, подключенные к сети Интернет.

## **8. Учебно-методическое и информационное обеспечение дисциплины**

### **а) основная литература:**

1. Голядкин Н.А. История отечественного и зарубежного телевидения, учебное пособие для студентов вузов / Н.А.Голядкин. – 2-е изд. перераб. и доп., - М.: Аспект Пресс, 2011. – 190 с.

### **б) дополнительная литература:**

1. Энциклопедический словарь кино. - М., 1995 (1986).
2. Дэвид Паркинсон. Кино. - М.: РОСМЭН, 1996.
3. Ингмар Бергман. В сб. «Искусство». - М., 1969.
4. Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино. - М.: «Искусство», 58

1977.

5. Садуль Ж. Всеобщая история кино. - М.: «Искусство», 1958-1963. - т.т. 1, 2, 3, 6.
6. Теплиц Е. История киноискусства. - М.: «Прогресс», 1968-1974. - т.т. 1-5.
7. Феллини о Феллини. - М.: «Радуга», 1988.
8. Миф и фильмы Андрея Тарковского. - М.: «Искусство», 1991.
9. Макеенко М.И. Радиовещание и телевидение США в новом столетии: структура, экономика, стратегии, - М.: Издательство Московского университета, 2010. – 560 с.

**в) интернет-ресурсы**

<http://catalog.turgenev.ru/opac/index.php?url=/notices/index/IdNotice:154774/>

[Source:default](#)

**г) Основные фильмы по курсу, предназначенные для просмотра на практических занятиях**

Амадей (реж. М. Форман, 1984)  
Амаркорд (реж. Ф. Феллини, 1974) Анна  
Каренина (реж. К. Браун, 1935)  
Апокалипсис сегодня (реж. Ф. Ф. Коппола, 1978)  
Бал (реж. Э. Скола, 1983)  
Блоу ап («Фотоувеличение», реж. М. Антониони, 1969)  
Бонни и Клайд (реж. А. Пени, 1969)  
Вальмон (реж. М. Форман, 1992)  
Вестсайдская история (Р. Уайз, 1961)  
Восемь с половиной (реж. Ф. Феллини, 1962)  
Все на продажу (реж. А. Вайда, 1969)  
Гибель богов (реж. Л. Висконти, 1969) Город  
женщин (реж. Ф. Феллини, 1980) Дама с  
камельями (реж. Д. Кьюкор, 1937) Дантон  
(реж. А. Вайда, 1982)  
Двадцатый век (реж. Б. Бертолуччи, 1966)  
Дневная красавица (реж. Л. Бунюэль, 1966)  
Дуэль (реж. С. Спилберг, 1971, ТВ)  
Евангелие от Матфея (реж. П. П. Пазолини, 1964)  
Жертвоприношение (реж. А. Тарковский, 1986)  
Жестяной барабан (реж. Ф. Шяендорфф, 1979)  
Заводной апельсин (реж. С. Кубрик, 1971)  
Замужество Марии Браун (реж. Р. В. Фассбиндер, 1979)  
Звездные войны (реж. Д. Лукас, 1977)  
Земляничная поляна (реж. И. Бергман, 1957)  
Золотая лихорадка (реж. Ч. Чагшш, 1925)  
И корабль плывет... (реж. Ф. Феллини, 1983)  
Инопланетянин (реж. С. Спилберг, 1982)  
Кабаре (реж. Б. Фосс, 1972)  
Кабинет доктора Калигари (реж. Р. Вине, 1920)

Кармен (реж. К. Саура, 1985)  
Крестный отец (реж. Ф. Ф. Коппола, 1972)  
Мать Иоанна от ангелов (реж. Е. Кавалерович, 1961)  
Медея (реж. П. П. Пазолини, 1969)  
Мефисто (реж. И. Сабо, 1982)  
Мужчина и женщина (реж. К. Лелюш, 1966)  
Набережная туманов (реж. М. Карне, 1938)  
На последнем дыхании (реж. Ж. Л. Годар, 1959)  
Невинный (реж. Л. Висконти, 1976)  
Новые времена (реж. Ч. Чаплин, 1936)  
Ностальгия (реж. А. Тарковский, 1983)  
Ночи Кабирии (реж. Ф. Феллини, 1958)  
Ночной портье (реж. Л. Кавани, 1974)  
Нюрнбергский процесс (реж. С. Крамер, 1962)  
Осенняя соната (реж. И. Бергман, 1975)  
Париж — Техас (реж. В. Вендерс, 1984)  
Пепел и алмаз (реж. А. Вайда, 1959)  
Персона (реж. И. Бергман, 1966)  
Поезд-беглец (реж. А. Кончаловский, 1990)  
Полет над гнездом кукушки (реж. М. Форман, 1975)  
Повар, вор, его жена и ее любовник (реж. П. Гринуэй, 1989)  
Последнее танго в Париже (реж. Б. Бертолуччи, 1972)  
Последнее метро (реж. Ф. Трюффо, 1980)  
Последний император (реж. Б. Бертолуччи, 1980)  
Приключение (реж. М. Антониони, 1960)  
Профессия: репортер (реж. М. Антониони, 1975)  
Птицы (реж. А. Хичкок, 1960)  
Репетиция оркестра (реж. Ф. Феллини, 1979)  
Рокко и его братья (реж. Л. Висконти, 1960)  
Семь самураев (реж. А. Куросава, 1954)  
Сияние (реж. С. Кубрик, 1980)  
Скромное обаяние буржуазии (реж. Л. Бунюэль, 1972)  
Смерть в Венеции (реж. Л. Висконти, 1971)  
Спартак (реж. С. Кубрик, 1960)  
Тоска Вероники Фосс (реж. Р. В. Фассбиндер, 1982)  
Три цвета: Белый (реж. К. Кеслевский, 1993)  
Три цвета: Красный (реж. К. Кеслевский, 1994)  
Три цвета: Синий (реж. К. Кеслевский, 1992)  
Три брата (реж. Ф. Розы, 1980)  
Тутси (реж. С. Поллак, 1985)  
Ускользающая красота (реж. Б. Бертолуччи, 1996)  
Фавориты луны (реж. О. Иоселиани, 1986)  
Фанни и Александр (реж. И. Бергман, 1983)

**Программа составлена в соответствии с требованиями и учетом рекомендаций ООП ВО специальности «Режиссура кино и телевидения»**

**Составитель:** доцент Жилетежев С. Х.

**Эксперт:** доцент Черкесов М.Т.

**Программа одобрена на заседании кафедры Режиссуры**

**Протокол № 1 от 27 августа 2014 г.**  
Зав. кафедрой, доцент Черкесов М.Т