



Влияние шедевров мирового кино на творческое мировоззрение режиссера

B.C. Малышев

доктор искусствоведения, профессор

УДК 791.43/45

АННОТАЦИЯ

В статье актуализируется одна из наиболее сложных проблем в искусствоведческих исследованиях — воздействие художественного шедевра на эмоциональное восприятие творческой личности, роль этого явления в процессе профессионального становления художника. Рассматривается взаимосвязь силы эстетического переживания киношедевра с художественным стилем мастера кино, значимость этого события в творчестве кинорежиссера. Анализ проблемы основан на материалах личных бесед автора статьи с выдающимися режиссерами отечественного кинематографа.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

биография режиссера, художественное творчество, кинорежиссура, отечественный кинематограф, Госкинофond, шедевры мирового киноискусства

¹ Эйзенштейн С.М. Избр. произв.: в 6 т. М.: Искусство, 1964.

² Козинцев Г.М. Собр. соч.: в 5 т. Л.: Искусство, 1983.

³ Бунюэль о Бунюэле. М.: Радуга, 1989. 384 с.

⁴ Бергман И. Жестокий мир кино. М.: Вагриус, 2006. 464 с.

⁵ Феллини Ф. Делать фильм. М.: Искусство, 1984. 287 с.

Личность художника-творца занимала умы философов, писателей, психологов на протяжении всего развития человеческой культуры. Многогранность восприятия «картины мира» творческой личностью, проблемы процесса создания художественного произведения, вдохновения, мастерства нашли отражение в трудах Платона, Фомы Аквинского, З. Фрейда, К.Г. Юнга, Х. Ортеги-и-Гассета, Ж. Маритена, Л. Выготского, многих других мыслителей. С возникновением искусства кино появилось немало трудов, посвященных известным кинорежиссерам. В этих работах анализируются, как правило, этапы их творческого пути, особенности художественного языка, биографические подробности, обогащающие наше представление о создателе кинолент. Нельзя не отметить значимость теоретических работ самих мастеров киноискусства (в этом ряду — С.М. Эйзенштейн¹, Г.М. Козинцев², Л. Бунюэль³, И. Бергман⁴, Ф. Феллини⁵ и другие), а также их многочисленные интервью, где наряду с рассказом о творческих поисках можно найти немало подробностей частного и даже личного характера, раскрывающие особенности духовного мира творца.

В статье представлен лишь один, но важный, на наш взгляд, факт из биографии ряда выдающихся режиссеров отечественного кино, полное жизнеописание которых, несомненно, заслуживает

отдельных исследований. По существу речь идет о ведущей для экранного искусства проблеме — роли и значении первоначального творческого импульса, возникающего при просмотре шедевра мирового кино и становящегося впоследствии основой мировосприятия, этических и эстетических принципов мастеров киноискусства. Для молодых кинематографистов, начинаящих свой творческий путь и зачастую теряющихся в современном насыщенном информационном пространстве, эта тема особенно актуальна. Высокая степень доступности различных медиаисточников, возможность увидеть практически любое произведение кинематографа, не выходя из дома, можно расценить, с одной стороны, как благотворный фактор, обеспечивающий широкие возможности для самообразования, расширения кругозора в области мирового кинопроцесса, накопления интеллектуального потенциала в целом. С другой — та же информационная свобода при легкодоступности и обилии киноматериала самого различного качества может негативно отразиться на уровне аналитической рефлексии, критического отношения к кинопродукции. В этой статье, где ключом к раскрытию проблемы послужило личное общение с признанными мастерами кинорежиссуры, предпринимается попытка соотнести особенности восприятия кинопроизведения, ставшего событием в становлении личности режиссера, с художественным почерком мастера. Возможно, в «многоголосии» современного художественного пространства умение увидеть и услышать то самое важное, что было воспринято состоявшимися мастерами в молодые годы, поможет начинающим режиссерам в выборе личных эстетических предпочтений, в определении собственной творческой судьбы.

В беседах с крупными мастерами отечественной кинорежиссуры отправной точкой разговора был вопрос о фильме из разряда шедевров мирового кино, так или иначе ставшем судьбоносным для собеседника. Во время этих просмотров большие художники оказывались зоркими и при обращении к прошлому, и в видении будущего развития искусства кино. Режиссерские прозрения и откровения в этом отношении порой удивительны и точны. Можно сказать, в этот момент происходит своего рода диалог двух героев в одном лице — режиссера, нашего современника, и молодого человека, посмотревшего один из первых в своей жизни фильмов.

Довольно часто, а точнее, с той частотой, которая выявляет закономерность, — режиссеры говорили о фильмах, увиденных в детстве или юности. В недавнем прошлом, к которому можно отнести большую часть XX века, кино в СССР было, как

это ни удивительно, не столь уж доступным видом искусства. В особенности это относится к периоду с конца 1920-х до начала 1960-х годов. Снималось не так много фильмов, и совсем немногие зарубежные картины попадали на советский экран. По существу, просмотр любого западного фильма становился незаурядным событием для будущего киномастера, влияя по-рой и на выбор профессии, и на эстетические предпочтения тех, кто состоялся в кинорежиссуре.

В 1990-е годы, во время кризиса отечественного кино, для многих режиссеров, особенно старшего поколения, местом творческого общения стал Госфильмофонд как пространство хранения исторической памяти и художественного наследия, незыблемого в своей ценности. Гостями Госфильмофонда в то время были и Марлен Хуциев, и Станислав Ростоцкий, и Эльдар Рязанов, и Лев Кулиджанов, и Вадим Абдрашитов, и Владимир Хотиненко, многие другие. Они делились своими впечатлениями не только о фильмах, но в первую очередь о кинотворчестве, о режиссерской профессии.

Сложная простота нравственности.

Марлен Хуциев и «Чапаев» братьев Васильевых

Марлен Мартынович Хуциев, один из патриархов отечественного кино, остается для зрителей режиссером актуальным. Лучшим подтверждением тому стал ретроспективный показ его картин на самом широком в нынешних реалиях телекране в юбилейном октябре 2015 года. Фильмы Хуциева востребованы, поскольку всегда современны. «Весна на Заречной улице» (1956) — первая его картина, не считая дипломных «Градостроителей» (1950), — и сегодня смотрится не только ностальгически, но и по-своему злободневно. Потому, наверное, что и в XXI веке со всеми его особенностями и совершено иной, чем в молодости Хуциева, атмосферой, вновь необыкновенно востребованы люди сложных судеб, исполненные внутренней чистоты, личности трудного нравственного поиска, не утратившие при этом ясного и светлого взгляда на мир. Их образы в фильмах Хуциева передают то состояние и тот период жизни общества, названный словом «оттепель», — время больших надежд после драматичных и тяжелейших испытаний.

И сегодня есть острая потребность в нравственной оттепели как некой форме компенсации за пришедшие в жизнь и в искусство жесткость и жестокость, прагматизм и разрушение морали, бытующие на грани и за гранью цинизма, сказавшиеся на девальвации эстетики кино. За внимание зрителя на современном

экране теперь соперничают боевик, фильм ужасов, мистика, катастрофа, мелодрама, артхаус, философские ленты, психологические драмы, юмор разного уровня — всего и не перечесть. Не забудем и ежевечерний конвейер сериалов по телевизору. Чего же не хватает? И почему на обыденном зрительском и массовом уровне все чаще слышишь: «Смотреть нечего...»? Порой на это нечего возразить, если только не отсылать кинозрителя к классике. А не хватает сложной простоты рассказа о человеческой душе в потоке времени, не хватает тепла и сочувствия к человеку, пристального внимания к нему. Не хватает, быть может, спасительной надежды, твердой душевной уверенности в том, что человек и общество способны к очищению. Феноменальный успех «Заставы Ильича» («Мне двадцать лет», 1964) показал: творческий вектор Хуциева не изменился, но взгляд его стал зорче, а вопросы к себе, к герою и времени — гораздо серьезнее, чем в первой его работе. Истина в том, что «время делает человека», сохраняется, но и человек обязан делать свое время иным, лучшим. Это тяжкий труд, но и жизнь на то дана, и молодость с ее нравственным максимализмом, который в реальности редко бывает избыточен. В таком максимализме обнажается совесть.

«Был месяц май» (1970) — фильм о том, что война, даже закончившись победой, остается в людях. Она живет в воспоминаниях, в образах. И это закономерно, ибо память человека, его способность не забывать, осмысливать и понимать — драгоценное свойство личности и поколения. Фильмы Марлена Хуциева сложны и при этом удивительно ясны. В большей мере это относится к поздним картинам режиссера «Послесловие» (1983) и «Бесконечность» (2015).

Кадр из фильма
«Чапаев»,
режиссеры Г. Васильев,
С. Васильев, 1934 г.
(СССР)



Фильм «Чапаев», ставший важным событием в его жизни, Марлен Мартынович назвал народной песней. Определение точное — в народной песне раскрывается человек, его душа, его мечты. Эта оценка перекликается с заявкой режиссеров Васильевых, где выражена основная идея фильма: «Мы хотим показать людей, которые движут события, и события, которые движут

и раскрывают этих людей. Взаимосвязь этих двух линий — человека и событий — является для нас центральной творческой задачей... Вместе с актером, через актера мы хотим волновать зрительный зал, хотим, чтобы зритель любил наших героев и не навидел наших врагов⁶. Не та же ли сверхзадача определяет и творчество Марлена Хуциева?

⁶ Цит. по: Шедевры Российского кино. М.: Госкино РФ, НИИ Киноискусства, 2000. С. 133.

Жизнь настоящих людей.

Лев Кулиджанов и «Гроздья гнева» Джона Форда

Фильмы Льва Александровича Кулиджанова «Дом, в котором я живу» (1957), «Когда деревья были большими» (1961), «Преступление и наказание» (1969) — были и остаются для миллионов кинозрителей значимыми, навсегда запомнившимися, любимыми. Они пронизаны и теплом, и драматизмом, и радостью жизни, и человеческим страданием.

Сам Л. Кулиджанов среди знаковых картин выделяет фильм Джона Форда «Гроздья гнева» (1940) — этапную, как представляется, работу американского режиссера. Было бы наивно, разумеется, искать некие непосредственные «влияния» или явные параллели в творчестве этих двух художников разных поколений, творивших в разных странах, в разных обстоятельствах. Но у крупных режиссеров всегда есть нечто общее, и это прежде всего масштаб художественной мысли. Разные школы, стили, сюжеты, позиции и, тем не менее, есть общее, общее для всего мирового сообщества мастеров — это масштаб восприятия «картины мира», профессиональный уровень и размах творческого исследования



Кадр из фильма «Гроздья гнева», режиссер Дж. Форд, 1940 г. (США)

человека. Киноведы трактуют эту данность на научном уровне, у зрителей — свой опыт, своя мера восприятия, свои критерии. И отрадно, что по отношению к большим художникам эти оценки часто совпадают.

Биография и творчество Льва Александровича Кулиджанова хорошо известны, глубоко изучены. Его место в иерархии кинохудожников прочно связано с жизнью его поколения. Парни 1924 года рождения, вставшие в строй восемнадцатилетними,

отдавали свою жизнь за Родину на фронтах Великой Отечественной. А те, кто выжил, должны были творить с особой моральной ответственностью. По состоянию здоровья Лев Кулиджанов не был призван в армию, а потому ответственность за погибших выпала и на его жизнь и судьбу, что нашло воплощение в его фильмах «Это начиналось так...» (1956), «Дом, в котором я живу» (1957), «Отчий дом» (1959), «Потерянная фотография» (1960), «Когда деревья были большими» (1961), «Синяя тетрадь» (1963), «Преступление и наказание» (1969), «Звездная минута» (1972), «Умирать не страшно» (1991), «Незабудки» (1994).

Родители Льва Кулиджанова были репрессированы, и эти драматические перипетии его судьбы не могли не сказаться на формировании нравственного вектора в его творчестве. Его фильмы бережно приоткрывают внутренний мир человека, они — о нелегкой жизни настоящих людей. В этом плане две его работы о Ленине и Марксе — «Синяя тетрадь» и «Карл Маркс. Молодые годы» — отнюдь не дань кинематографическому официозу. Кулиджанов видит в своих героях человеческое, драматичное, а не идеально-вождистское. Его путь в профессию, ставшую призванием, процесс самореализации и обретения творческой зрелости пришлись на весьма сложные для искусства первые послевоенные годы. Это время высшего спроса с себя, высшего спроса со стороны зрителей, коллег, критиков, да и со стороны власти, которая в те времена имела административно-веский и порой решающий голос в судьбе картин и художников.

Вопреки всем препонам, иногда закономерным, а иногда случайным, мастер состоялся, и свой путь прошел достойно. Не сломал Льва Кулиджанова и ставший историей V съезд Союза кинематографистов. «Шестидесятник» по духу, что означает — человек большой внутренней свободы, он сохранил веру в людей, находя в них, как и в своих героях, добро как основу деятельной жизни. И, конечно, не будет лишним сказать, что занимая высокие посты и ведя большую общественную работу, Кулиджанов стремился и умел по-настоящему помогать людям. Это не входит в число его творческих заслуг, но с полным правом входит в перечень его высоких человеческих качеств.

Философская ясность бытия.

Вадим Абдрашитов и «Огни большого города» Чарли Чаплина

Вадим Абдрашитов увидел фильм «Огни большого города» (1931) Чарли Чаплина, когда ему было двенадцать лет. Для юного человека этот возраст — эпоха романтизма. Фильм произвел на будущего режиссера настолько сильное впечатление, что

спустя десятилетия он говорил: «То, что это фильм замечательный, и то, что это фильм великий, что это категория высокого искусства — не было мною тогда сформулировано, но было понято». Как совсем юный человек, еще подросток, осознает колossalный художественный и этический масштаб картины? Может, в силу одаренности, которая позднее расцветет ярким и оригинальным режиссерским талантом? Или «Огни большого города» проникают прямо в душу и освещают ее сокровенную глубину? Да, большое кино по-настоящему освещает душу, но в том лишь случае, когда душа способна светиться... Хотелось бы утвердить метафорическую мысль: когда люди смотрят кино, то и кино всматривается в людей, выбирая в зале «своих», которым оно адресовано в первую очередь.

Философские фильмы В. Абдразитова, прежде всего снятые в 1982-м и в 1984-м, — «Остановился поезд» и «Парад планет», приковывают внимание критики и зрителей потому, что в этих фильмах есть художественное прочтение проблем не только своего времени, в них есть осмысление вопросов, волнующих человечество в любую эпоху.

Философская составляющая картин этого режиссера настолько мощна и при том ясно осознаваема, что фильмы обсуждаются как общественные события, а не просто интересные киноленты. Более того, по прошествии времени становится всё более понятно, что Абдразитов диагностировал не только нравственные недуги общества периода «застоя», но и те болезни, с которыми человечество должно бороться из века в век, потому что они, будучи чрезмерно опасны, мимикрируют, носят хронический характер. Речь о нравственном распаде общества и личности, о том, что духовный поиск — это мучительный, но единственно верный способ оставаться человеком.

Не будет ни ошибкой, ни допущением сказать, что крупный мастер всегда говорит о главном в жизни, какой бы фильм он ни снимал: философскую ли притчу или, как в случае с «Огнями большого города», мелодраму. Абдразитов говорит: «Чаплин — человек, безусловно, Ренессанса, масштаба Леонардо да Винчи; человек, который умел делать всё, абсолютно всё».

Фильмы Вадима Абдразитова благородно просты по форме, что подтверждает их высокую художественность. В ответ на рассуждения ряда кинокритиков о том, что его работы относятся к артхаусу, режиссер сказал: «Я думаю, что наши с Миндадзе картины навряд ли можно отнести к этому, так сказать, направлению. Так сказать — подчеркиваю. Потому что мы всегда выражались четко, ясно и всегда имели в виду будущего зрителя. И наши



«Огни большого города», режиссер Ч. Чаплин, 1931 г. (США)

картины, когда они хорошо прокатывались, были весьма востребованы публикой. Так что в современном смысле никоим образом не могу отнести свои собственные картины к артхаусу. Подозреваю даже, что сегодня артхаус — это когда картина не сложена, не сложена, есть расфокусировка мысли и чувства, а подчас и самого изображения, фокусы ради фокусов — и вот все это громко называется “артхаус”».

«За новые горизонты в языке кино» — так назывался приз, полученный Вадимом Абдразитовым за картину «Слуга» (1988). В коллекции его наград, видимо, не самая главная с учетом того, что горизонты у идущего вперед — всегда новые. «Меня необычайно волнует то, что за финалом картины», — говорит Абдразитов. Эти слова можно расшифровать и как посыл молодым кинематографистам: кино — только по некоторым признакам зрелище, на самом деле и по большому счету — это возможность понять мир и себя.

Полифония времени.

Отар Иоселиани и «Атланта» Жана Виго

Иногда увидев фильм середины прошлого века, замечаешь некое духовно-нравственное его единство с гораздо более поздними картинами совсем других режиссеров и из других стран. Это духовное родство и есть, быть может, главная составляющая не только кинотворчества, но и всех искусств. И не только искусств, но и цивилизационного процесса в целом. Каждый следующий шаг в творчестве продолжает уже пройденный путь. Это совершенно не значит, что кинематограф развивается линейно, по одному лекалу и однажды найденному алгоритму. Известны случаи, когда киноязык и философия режиссера опережали время и становились по-настоящему осознаны спустя десятилетия. У внешне простых, но великих картин случается трудная, но по-своему великая судьба.

Так было, например, с фильмом «Атланта» гениального Жана Виго. Премьера «Атланты» прошла в 1934 году, а полную режиссерскую версию зрители смогли увидеть в начале 1960-х. Между

тем, по версии английского журнала “Sight&Sound”, в 1962 году лента заняла десятое место среди лучших фильмов всех времен, а в 1992-м — поднялась на пятое. Видевшим этот фильм не обязательно знать оценку авторитетных критиков, чтобы составить собственное мнение о высочайшем уровне картины. С первых же кадров зрителю передается чувство радости жизни, которым насыщена картина. Счастливый, едва ли не пасторальный финал, кажется (и является) единственным возможным в этом фильме, тогда как во множестве иных кинолент он отдает невыносимой социальной и нравственной фальшью.

В фильмах Отара Иоселиани нет счастливых финалов. Но есть, как в картине «Жил певчий дрозд» (1970), абсолютная достоверность течения жизни, представленная не документально, а в высшей степени художественно. Событий, катастроф, чего-то грандиозного мы не видим на экране. Но наблюдаем и осознаем большее: «...и жизнь, и слезы, и любовь», духовные искания юного героя. Название фильма, удивительным образом сопряженное с лентой, взято из грузинского фольклора; фильм Жана Виго сделан по сюжету, который мог бы быть в сказке Шарля Перро. При этом двух режиссеров разных киноэпох внутренне объединяет свой взгляд на мир. «У каждого ведь может возникнуть свой метод, — размышляет Иоселиани. — Я отношусь к построению картины, как к произведению, протекающему во времени в силу моего чувства ритма, отношения к длиннотам моего ощущения времени, необходимого для рассматривания объекта. И это время я вам навязываю. Я не могу учитывать вашу медлительность или вашу молниеносность, потому что строю произведение по законам, которые сам себе придумал и которые имеют отношение к музыкальной форме.

«Атланта»,
режиссер Ж. Виго,
1934 г. (Франция)



Например, сонатную форму, то есть столкновение двух противоположных тем — в теории музыки это еще называется борьбой, развитием, коллизией и разработкой, — я стараюсь исключить. И наоборот — беру за образец полифоническое построение, фугу с контрапунктом, с повторяющимися темами, с подспудными темами, выходящими на первый план».

Размышая над словами Иоселиани, мы понимаем, что сущностно они приложимы и к столь «режиссерскому» фильму как «Атланта». Жан Виго ушел из жизни в 1934 году, когда ему было всего 29 лет, — в год выхода «Атланты» и в год рождения Отара Иоселиани, эмигрировавшего во Францию в 1982-м. Ради кинематографа Виго оставил Сорbonну, Иоселиани пришел в кинематограф из математики. С грустью и болью, мудро, как может говорить только художник и чуткий человек, Отар Иоселиани сказал: «Очень жаль, что мы все недолговечны, и очень жаль, что нет Виго сегодня с нами. А было бы очень весело сегодня с ним побеседовать, поболтать и попить чаю...».

Музыка души.

Эльдар Рязанов и «Большой вальс» Жюльена Дювивье

В режиссерских монологах о когда-то виденных и вновь пересмотренных кинолентах прошлых лет бывают неожиданные откровения. Режиссеры говорят, как правило, о том, что в первый раз они видели навсегда запомнившийся фильм в детстве, иногда событие это случалось в юности. Размышления Эльдара Александровича Рязанова о картине «Большой вальс» Жюльена Дювивье соотносятся с мыслями о том, что в 1930-е годы, в преддверии самой страшной за всю историю человечества войны, в разных странах снимались удивительно тонкие, нежные, музыкальные, комедийные и лирические фильмы. Так, «Атланта» Жана Виго появилась в 1934 году, «Большой вальс» Жюльена Дювивье — в 1938-м, и в том же 1938-м вышла картина «Волга, Волга» Григория Александрова. Это, конечно, совершенно разные фильмы, но в них есть и общее — они о счастье, о хрупкости красоты, о так необходимой душевной свободе человека. Это главное послание ясно прочитывалось и в идеологически нагруженной комедии Александрова, и в блистательно безыдейной картине Дювивье, и в трогательном фильме Виго. Кинематограф предупреждал о возможности потери этой красоты, интуиция художника позволяла им слышать тектонический гул истории. Его слышали и создатели «Большого вальса», в их числе и великая актриса Милица Корьюс, и композитор Дмитрий Тёмкин, осуществивший для фильма музыкальную обработку произведений Иоганна Штрауса. Это были русские эмигранты, покинувшие родину из-за разных обстоятельств. «В какой-то степени это русский фильм», — сказал в одной из передач цикла «Серебряный шар» Виталий Вульф.

Для отечественного зрителя первой настоящей комедией, снятой после войны, стала «Карнавальная ночь» Эльдара Рязанова,



«Большой вальс»,
режиссеры
Ж. Дювивье,
В. Флеминг,
Дж. фон Штернберг,
1938 г. (США)

вышедшая в 1956 году и подарившая атмосферу жизнерадостности, смеха, счастья, юной любви, отвергавшая косность и рутину. В книге «Неподведенные итоги» Эльдар Рязанов вспоминал: «Я намеревался поставить реалистическую, не только смешную, но и ядовитую ленту, где социальные мотивы — разоблачение Огурцова — играли бы доминирующую роль. То

есть я стремился снять в первую очередь сатирическую комедию, зло высмеивающую дураков-бюрократов, оказавшихся не на своем месте. Будет замечательно, думал я, если картина станет вызывать не только смех, но и горечь. Пырьев же направлял меня в сторону более условного кинозрелища, где красочность, музыкальность, карнавальность создавали бы жизнерадостное настроение, а Огурцов был бы лишь нелеп, смешон и никого не пугал. Сочная, комическая манера Ильинского, с точки зрения Пырьева, идеально подходила к такому толкованию. При этом Иван Александрович не отрицал сатирической направленности картины, он считал, что при гротесковом, буффонном решении сила сатиры увеличивается. Я же был уверен (тогда и сейчас), что так называемая реалистическая сатира бьет более точно, более хлестко, более полновесно»⁷.

С мастером не поспоришь. Тем не менее сатирическая составляющая фильма для зрителей вряд ли была главной. Зато музыкальная его ипостась никогда не утратит своего очарования. Эльдар Александрович Рязанов единственный, наверное, сатирик, в чьих фильмах музыка является чем-то настолько необходимым и органичным, что становится почти действующим лицом. Трагикомедии Рязанова смешны... до слез. До душевного потрясения, производимого в том числе и мелодиями, и песнями, и стихами, звучащими в фильмах. Эльдар Рязанов проникновенно говорит о великом фильме Жюльена Дювивье «Большой вальс». В нашей стране картина впервые появилась в 1940 году, а вернулась в прокат только через двадцать лет. Ее увидели и полюбили десятки миллионов зрителей. Старый довоенный фильм... Кино на все времена.

⁷ Рязанов Э.А. Неподведенные итоги. М.: Вагриус, 1995 // URL: <https://libking.ru/books/nonf/nonf-biography/184605-eldar-ryazanov-nepodvedennye-itogi.html> (дата обращения: 10.10.2018).

Дух современности и диалоги времен.

Сергей Соловьев и «Дама с собачкой» Иосифа Хейфица

Свои размышления о фильме «Дама с собачкой» (1960) Сергей Соловьев начинает трогательным и по-своему драматичным воспоминанием о детской поре, когда у него «не было скрипички», да он ее и не хотел иметь. Лет семь считалось, что он учился играть на рояле, после чего «...мне дали бумажку, что я учился, все что-то играли, а я объявлял номера». Но став известным, ярким и оригинальным режиссером, он насыщает свои фильмы музыкой, делая это в высшей степени органично, — и при обращении к классике русской литературы, и при создании культовой трилогии: «Асса» (1987), «Черная роза — эмблема печали, красная роза — эмблема любви» (1989) и «Дом под звездным небом» (1991). Как и язык, музыка впитывает и отражает все новое, необходимое этому времени. Кинорежиссеру важно понимать принцип отбора жизненного материала, чувствовать общественный и культурный запрос, дух времени. Этот принцип нашел применение, например, в итальянском неореализме, повлиявшем и на советский, периода «оттепели», кинематограф.



«Дама с собачкой»,
режиссер И. Хейфиц,
1960 г. (СССР)

«Дама с собачкой» Иосифа Хейфица, снятая на «Ленфильме» к 100-летию А.П. Чехова в 1960 году, также отразила веяния времени, гуманистический дух 1960-х, воплотив на экране новый взгляд на человека, видение его внутренней хрупкости, сложной

духовной жизни. Поэтому даже жанр этой картины трудно определим: краткая, но настоящая история любви Анны Сергеевны и Гурова не укладывается в границы ни мелодрамы, ни романтической драмы.

Трилогия Соловьева, отразившая дух уже нового времени, прозвучала... грозно. Путь грандиозного, драматического, великого, так до конца и не понятого, не говоря о полном воплощении «советского проекта», — завершался. Сгущалась до грозовой плотности вся атмосфера действительности. В фильме «Асса» гремели слова песни Виктора Цоя «Мы ждем перемен, перемены требуют наши сердца» — и общество верило, что перемены

придут и будут радостными. Но режиссер Соловьев слышал дальние громы, которые вскоре сотрясут небесный свод прямо над головой, над миллионными митинговыми площадями, над шестой частью суши, чем был тогда СССР. Ведь «Асса», снятая в 1987 году, предчувствует «лихие» девяностые. От этого ощущения не уйти всем, кто проходил те десятилетия с открытыми глазами. Режиссер — не политолог, не футуролог, не прорицатель. Он говорит о происходящем в обществе, изучая и показывая происходящее в людских душах.

В логику размышлений об актуальности творчества Сергея Соловьева трудно вместить все его киноработы, поскольку огромная их часть — экранизация отечественной классики — Чехов, Пушкин, Толстой... Русская литературная классика невероятно кинематографична по целому ряду признаков, начиная с сюжета, образности характеров, насыщенности и динамизма диалогов и заканчивая тончайшей изобразительностью и неповторимостью каждого слова.

Экранизация классики для Соловьева — не побег из советской или нынешней либерально-демократическо-патриотической современности. Это в гораздо большей степени диалог времен, организованный режиссером. «У меня очень большая стилистическая градация моих пристрастий, мои картины все абсолютно разные, но во всей широте этой амплитуды очень важно не сорваться в такую вот отвязанную безответственность по отношению к самому себе», — говорит Соловьев.

Через экранизацию русской классики режиссер стремится обрести объяснение современности. Свое понимание современности! И — выразить свой культурный, духовный протест против архаичного, косного, отжившего в этой современности.

Внутренний сюрреализм.

Владимир Хотиненко и «Андалузский пес» Луиса Бунюэля

Монолог Владимира Хотиненко, прозвучавший в связи с культовым фильмом Луиса Бунюэля, был поразительным по философской глубине разговором о кино, о себе, о жизни и смерти, об искусстве. «Я не киновед», — оговаривается режиссер. Возможно, поэтому столь своеобразно широки рамки его суждения, поэтому оно столь внутренне свободно... Режиссер ничего в этом случае специально не исследует, ни шагом не заступает на территорию киноведческой науки, он просто сообщает: «...Я всегда утверждал, что я последовательный бунюэлист, и вообще я снимаю кино сюрреалистическое». «Для меня это не то, что самый любимый фильм, для меня это, скорее,

судьбоносный фильм — «Андалузский пес». И еще звучит одна мысль, принципиально важная: «Сюрреализм ушел внутрь, он ушел в человеческие отношения...». А, собственно, что ушло? Или, точнее, — что пришло в человеческие отношения, созданные средствами кино, столь мощно развитые Бунюэлем? Вслед за сложностью формы, пришла глубина художественно прочитанных чувств. Пришла многослойность, неочевидность причин и следствий, таинственность жизни человеческой души.

Владимир Хотиненко благодарно говорит о влиянии Бунюэля как об «облучении талантом», о схожести ощущения мира и парадоксальной близости, разнесенной во времени и пространстве, об удивительной и потому крайне редкой «рифме» творчества. Сюрреализм ушел в человеческие отношения... Это подтверждают и фильмы, телесериалы, снятые режиссером, начиная с середины 1980-х, — «Зеркало для героя» (1987), «Патриотическая комедия» (1992), «Макаров» (1993), «Мусульманин» (1995), «Поп» (2009), «Достоевский» (2011), «Бесы» (2014)... Любимые зрителями, высоко оцененные профессионалами, эти фильмы сложно соотносится с творчеством других крупных режиссеров. Они — своеобразны. Они — независимы от так называемых «трендов», тенденций и каких-либо прямо понимаемых влияний. Будет ли неожиданным утверждение — как и фильм Луиса Бунюэля? Всё истинно ценное не похоже на иное так же подлинно ценное. Не должно быть похоже, иначе кинематограф умер бы как искусство. Не претендуя даже на самый короткий очерк жизни и творчества Владимира Хотиненко, упомянем два факта из биографии мастера. В молодости он работал на Павлодарском тракторном заводе художником-конструктором (не самая массовая специальность), а потом был комиссаром молодежной организации «Гринабель» — носил форму, имел оружие. В организацию эту входили на равных хулиганы и обычные парни. Организация «гримела» по Союзу, опыт перевоспитания молодых правонарушителей удался. Как и опыт воспитания будущего режиссера. «Я могу ошибаться, но я считал, что с того момента, когда сформировался, снимал в общем-то

«Андалузский пес»,
режиссер Л. Бунюэль,
1929 г. (Франция)



сюрреалистические фильмы. Я уж не говорю о том, что в России идеальная почва для этого. Мы живем в абсолютно сюрреалистическом мире, и фактически любая картина — так или иначе, сюрреалистична».

Подводя итог, важно отметить: большинство режиссеров довольно сдержанно говорили о прямом влиянии на их творчество тех фильмов, которые они пересматривали в Госфильмофонде. Это понятно, о буквальном и решающем внешнем воздействии на творчество мастерам такого уровня оснований говорить нет. Но влияние влиянию рознь. Шекспир, например, повлиял на всю мировую драматургию, а Пушкин — на всю русскую литературу. Чарли Чаплин — на мировой кинематограф. Влияние, таким образом, — понятие расширительное. Кажется, что один фильм — это так мало по сравнению с тысячами и тысячами прекрасных картин, оказавших значимое воздействие не только на одного человека, но на целые народы, их национальное самосознание. Однако, как заметил философ-эстетик О.А. Кривцун: «...любые “незначительные” детали частной жизни приобретают непостижимую сложность только в соотнесении с масштабом действующей личности. Каким-то иным, особым смыслом наполняется толкование всех жизненных перипетий в этом случае»⁸. Поэтому и молодым кинематографистам, которые со временем, возможно, станут «масштабными» личностями, важно «настроить» свою интуицию и не пропустить в потоке кинопродукции «свой» фильм. ■

⁸ Кривцун О.А.

Биография художника как культурно-эстетическая проблема // О.А. Кривцун. Эстетика. М.: Аспект-Пресс, 1998. С. 368.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бергман И. Жестокий мир кино*. — М.: Вагриус, 2006. — 464 с.
2. *Бунюэль о Бунюэле*. — М.: Радуга, 1989. — 384 с.
3. *Козинцев Г.М. Собрание сочинений: в 5 т.* — Л.: Искусство, 1983.
4. *Кривцун О.А. Эстетика*. — М.: Аспект-Пресс, 1998. — 430 с.
5. *Рязанов Э.А. Неподведенные итоги*. — М.: Вагриус, 2007. — 688 с.
6. *Феллани Ф. Делать фильм*. — М.: Искусство, 1984. — 287 с.
7. *Эйзенштейн С.М. Избранные произведения: в 6 т.* — М.: Искусство, 1964.

REFERENCES

1. *Bergman I. Zhestokij mir kino* [Cruel world of cinema]. — M.: Vagrius, 2006. — 464 p.
2. *Bunyuehl' o Bunyuehle* [Bunuel about Bunuel]. — M.: Raduga, 1989. — 384 p.
3. *Kozincev G.M. Sobranie sochinenij: v 5 t.* [Collected Works: in 5 v.] — L.: Iskusstvo, 1983.
4. *Krивцун О.А. EHстетика* [Aesthetics]. — M.: Aspekt-Press, 1998. — 430 p.
5. *Ryazanov E.A. Nepodvedennye itogi* [Inconclusive Results]. — M.: Vagrius, 2007. — 688 p.
6. *Fellini F. Delat' fil'm* [Make a movie]. — M.: Iskusstvo, 1984. — 287 p.
7. *Eyzenshteyn S.M. Izbrannye proizvedeniya: v 6 t.* [Selected Works: in 6 v.]. — M.: Iskusstvo, 1964.

The Influence of World Cinema Masterpieces on the Creative Worldview of the Filmmaker

Vladimir S. Malyshev

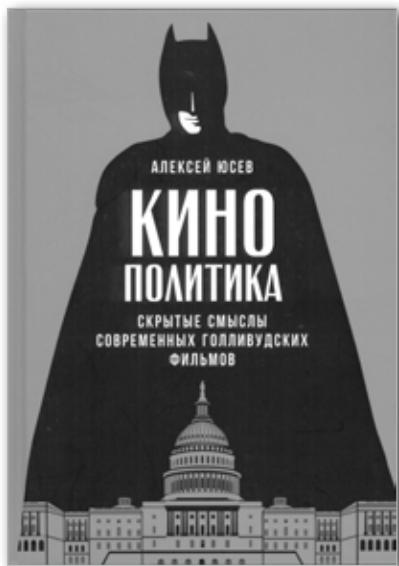
Doctor of Arts, Professor

UDC 791.43/45

ABSTRACT: The essay focuses on the analysis of the creative process, an important aspect of art studies. In this particular case, the author examines how the aesthetic experience of artistic phenomena influences the formation and evolution of a filmmaker's style and worldview. As a rule, studies devoted to well-known filmmakers analyze various stages of their creative paths, their artistic language, and important biographical information that supplements and enriches our understanding of a particular personality. Here the author's attention is drawn to the initial creative impulse received by a filmmaker in his or her younger years after watching a masterpiece of world cinema, and to its influence on the formation of particular ethical and aesthetic principles. On the basis of his personal communication with such established film directors as Marlen Khutsiev, Lev Kulidzhanov, Vadim Abdrashitov, Otar Ioseliani, Eldar Ryazanov, Sergei Soloviev and Vladimir Khotinenko, the author correlates the films which became important events in the development of filmmakers' personalities with their own artistic styles developed in the course of several decades of creative activity. The essay's subject is relevant to young cinematographers who are just starting their creative journey, as well as to professional film critics and film historians.

KEY WORDS: filmmaker's biography, artistic creativity, film direction, Russian cinema, Gosfilmofond, masterpieces of world cinema

[библиотека ВГИК]



Для широкого круга читателей, но прежде всего издание будет интересно сценаристам, политологам и специалистам по PR.



Юсев Алексей.

Кинополитика. Скрытые смыслы современных голливудских фильмов: монография / А. Юсев; авт. предисл. канд. полит. наук, проф. Д. Евстафьев. — М.: Альпина Паблишер, 2017. — 300 с.

Что общего у Джамала Малика из фильма «Миллионер из трущоб» и Барака Абамы? Почему в финальных кадрах «Хэнкока» появляется черный орел? Зачем Стивен Спилберг сделал принятие 13-й поправки об отмене рабства ключевым моментом фильма «Линкольн»? Кинокритик Алексей Юсев раскрывает связь американского кинематографа с важными моментами истории США последних лет, разбирает скандальные истории создания и продвижения известных современных фильмов.

Юсев Алексей.

Киноидеологос: опыт социополитической интерпретации кино: сборник ст. и рец. / А. Юсев. — СПб.: Алетейя, 2016. — 272 с.: ил. — Примеч. С. 262–269.

Сборник состоит из более чем сорока текстов о западном и российском кинематографе. Рецензии, собранные за 10 лет, были опубликованы в печатных и электронных изданиях: «Киноведческие записки», «Искусство кино», «Русский журнал», Liberty.ru и других. Содержание фильмов рассматривается сквозь культурологическую, гендерную, религиозную и иные призмы. Для всех интересующихся современным киноискусством.