



# *Киноальманах*

*Российско-Армянского университета*



Первый выпуск нашего киноальманаха, по мнению его читателей, оказался успешным, поэтому мы с воодушевлением и с радостью приступаем к созданию второго выпуска.

Сложность периода жизни Киноклуба РАУ, который мы собираемся здесь описать, заключается в том, что он пришёлся на время пандемии коронавируса. Это обстоятельство заставило нас следовать правилам поведения в условиях карантина, стало быть, на протяжении нескольких месяцев двери Киноклуба были закрыты. Вынужденное домашнее заключение лишь усилило убеждение в том, что Университет – это не только место, куда надо приходить за знаниями по конкретным дисциплинам. Это ещё и место объединения, место, где каждый может найти и раскрыть себя, место самоотдачи и приобретения. Место, где можно делиться своими знаниями, умениями, навыками, теплотой и добротой. Это место приобретения – друзей, попутчиков, наставников, качеств, ценностей. Место, откуда иногда не хочется уходить, когда есть репетиции, когда есть театр, когда есть кино, концерт, просто разговор, беседа, взгляд...

Мы все скучаем по Киноклубу и ещё лучше понимаем его ценность и необходимость. Пусть 2021 год откроет нам двери Киноклуба. Очень надеемся и верим в это.

Тем не менее, какие-то фильмы в 2020-ом году мы успели посмотреть, о них и поговорим в этом выпуске. А также обратимся к картинам, которые мы просматривали в Киноклубе несколько лет назад. Кажется, они незаслуженно забыты нами.

Итак, начинаем второй выпуск Киноальманаха.

Первый фильм, о котором мы хотели бы начать разговор, – «Похитители велосипедов» режиссёра Витторио Де Сика. Этот фильм является одним из самых главных и важных фильмов итальянского неореализма, поэтому, прежде чем перейти к нему, коротко расскажем о том, что же такое итальянский неореализм и почему он так важен.

## Итальянский неореализм

В Италии после Второй мировой войны был кризис, притом не только экономический. Нужны были новые идеи, новый взгляд на действительность, новый способ развития страны. Изменения, которые коснулись мира итальянского кино, пожалуй, можно назвать революционными. Новое движение было эстетически оформленным и объяснялось во многом отсутствием денег. В кино пришли молодые режиссеры, которые хотели снимать новое кино, возрождать кинематограф и возрождать нацию. Но особых средств не было. Желания возвращаться к прежнему помпезному кинематографу тоже не было. Дело не только в том, что технически было невозможно снимать кино таким, каким оно снималось в 30-е годы. Дело еще и в том, что идеологически прежнее кино устарело. Никто не хотел снимать кино «белых телефонов» (так назывались конформистские мелодрамы, поставленные в буржуазных декорациях и демонстрирующие достаток определенной части общества). Новые режиссеры в обновленной Италии практически без особой финансовой подпитки взялись выстраивать новый мир кинематографа. Они отказались от прежней идеологии, а также, за неимением средств, от многих технических способов создания картин. Речь идет в первую очередь о таких режиссерах, как Роберто Росселлини (его фильм «Рим – открытый город» стал классикой итальянского неореализма), Витторио де Сика (его фильм «Похитители велосипедов» тоже классика неореализма), Джузеппе де Сантис, Лукино Висконти.

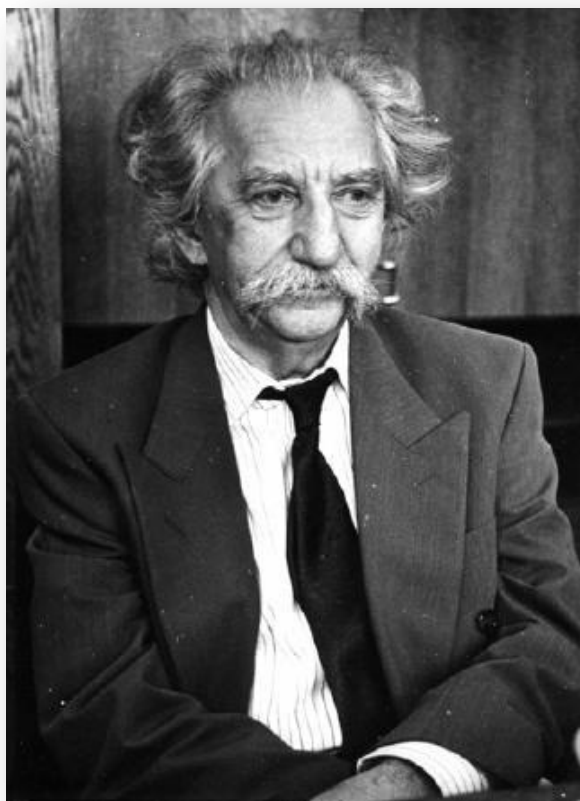


Кадр из фильма «Рим — открытый город»

Итальянский неореализм взял за основу натурную съемку, неприукрашенный показ жизни низов, естественное освещение. Герои картин по возможности должны были быть непрофессиональными артистами. Юрий Лотман в статье «Семиотика кино и проблемы киноэстетики» пишет о том, что итальянский неореализм боролся с театральной помпезностью. Вообще статья Лотмана очень интересна, советуем ее прочитать целиком. Кстати, обратите внимание на название статьи Лотмана: «Семиотика кино и проблемы киноЭСТЕТИКИ». Мы уже говорили, что итальянский неореализм был эстетически

оформленным движением. И эта эстетика повлияла на эстетику и на этику всего мирового кинематографа в целом. «Эстетика – мать этики», – еще раз приведем постулат Иосифа Бродского, о котором мы говорили в первом выпуске нашего Киноальманаха. Здесь эта мысль очень уместна.

Смотрите, что пишет Лотман:



Юрий Лотман

*«Интересно, в этом отношении, наблюдать, как итальянский неореализм двигался в борьбе с театральной помпезностью к полному отождествлению искусства и внехудожественной реальности. Активные средства его всегда были "отказами": "отказ от стереотипного киногероя и типичных киносюжетов, отказ от профессиональных актеров, от практики "звезд", отказ от монтажа и "железного" сценария, отказ от "построенного" диалога, отказ от музыкального сопровождения».*

---

Так вот и возник итальянский неореализм, отображавший естественность обычной жизни. Реализм улиц, подворотен, документальность – ничего искусственного, ничего постановочного.

*«Тогда жизнь кинорежиссёров протекала, как и у всех остальных, на улицах и на дорогах. Они видели то же, что видели все. Для подделки того, что они видели, у них не было ни съёмочных павильонов, ни достаточно мощного оборудования, да и не хватало денег. Поэтому им приходилось снимать натурные сцены прямо на улицах и превращать простых людей в кинозвёзд», — Зигфрид Кракауэр, немецкий социолог массовой культуры, кинокритик.*

---



Зигфрид Кракауэр

Для лучшего понимания итальянского неореализма, для понимания его истоков и принципов мы посмотрели в Киноклубе «Похитители велосипедов» Витторио Де Сики.

Кстати:

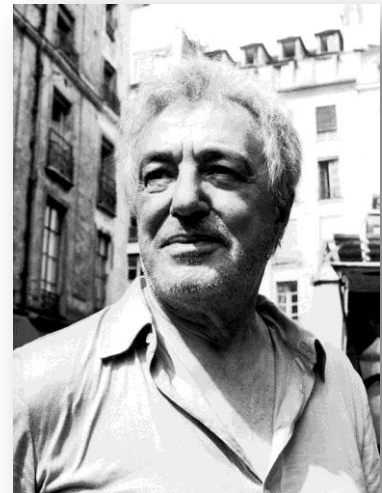
*Картина «Шуша» Витторио Де Сики в 1947 году стала первым иностранным фильмом, получившим почётный «Оскар»*

---

## Похитители велосипедов

В 1943 году Де Сика снимает фильм «Дети смотрят на нас», которую кинокритики часто называют предвестницей итальянского неореализма. В 1946 году его фильм «Шуша» стал настоящим явлением в мире итальянского кино. Легендарный режиссер Орсон Уэллс даже сказал однажды: «Шуша» — лучший фильм из тех, что я видел». Кроме того, Витторио Де Сика к тому времени был также автором ряда других картин. Так что к «Похитителям велосипедов» Де Сика приступал уже состоявшимся режиссером. По его словам, у него было много сценариев для будущей картины с довольно захватывающими сюжетами, но он отказывался снимать по ним фильм. Ему нужно было что-то максимально обыденное, простое, что-то взятое из жизни прямо на ходу, без примеси наигранности, без дополнительных задумок и хитросплетений.

*«...я искал какие-нибудь внешне менее необычные события, какой-нибудь случай из тех, что происходят с каждым, а особенно часто — с бедняками, и сообщение о котором не снизойдет напечатать ни одна газета», — Витторио Де Сика*



Витторио Де Сика

И самую простую, даже, возможно, банальную историю подсказала книга Луиджи Бартолини «Похитители велосипедов». История, рассказанная в ней, была взята за основу. Далее Де Сика вместе со сценаристом Луиджи Бартолини в духе неореализма создали совсем незамысловатый рассказ о расклейщике объявлений.

Вот коротко о сюжете фильма:

Послевоенная Италия. Кругом нищета. Работу найти крайне сложно. Главный герой — Антонио Риччи, безработный глава семейства, отец двух детей наконец находит работу расклейщика объявлений. Эта работа позволит ему прокормить свою семью. Но для работы ему позарез нужен велосипед, без него будет невозможно расклеивать



Кадр из фильма «Похитители велосипедов»



объявления по всему Риму. Вообще-то у Антонио есть велосипед, но он сдал его в ломбард, чтобы иметь хоть какие-то монеты для пропитания. «Нет велосипеда – нет работы», – говорит ему грозный сотрудник биржи труда. И эта фраза – сквозная в фильме. Действительно, если нет велосипеда, ты остаешься ни с чем. Найти новую работу почти невозможно.

Жена Антонио жертвует последним, что у нее остается – простынями из приданого. Антонио выкупает велосипед и пускается расклеивать объявления по городу. И в фильме «не происходит ничего, что не могло бы произойти», – как говорит Андре Базен: велосипед крадут в первый же рабочий день Антонио. И, по сути, практически весь фильм мы смотрим, как Антонио вместе со своей сынишкой ищут велосипед. Время идет, работа стоит, а вернее сказать – ускользает на глазах. Антонио в отчаянии. И в этом трагедия. Мы понимаем масштаб этой трагедии. Несколько раз кажется, что вот-вот велосипед найдется, но нет, все поиски тщетны... Тогда Антонио решается на недопустимый шаг, на то, что противно ему самому: он крадет чужой велосипед. Не будем раскрывать фильм до конца, возможно, кто-то из наших читателей захочет посмотреть картину, обойдемся без спойлеров.

*«В „Похитителях велосипедов“ не происходит ничего, что не могло бы произойти», – французский кинокритик Андре Базен*

---



Андре Базен

В фильме все признаки итальянского неореализма на лицо. Самое главное – в фильме заняты непрофессиональные актеры. Изначально на роль Антонио предлагался Кэри Грант, затем Де Сика хотел видеть в этой роли Генри Фонду («12 разгневанных мужчин» из первого нашего выпуска. Помните?). Но затем он твердо решил, что если следовать принципам реализма, то надо отказываться от всего привычного, в том числе и от звезд кинематографа, у каждой из которых есть свое амплуа, многочисленные сыгранные роли, с которыми они непременно ассоциируются. В итоге главного героя сыграл Ламберто Маджорани – простой токарь с завода «Бреда». Он не имел никакого отношения к миру кинематографа. Де Сика в поисках подходящего человека для исполнения роли главного героя забрел как-то на этот завод, где и наткнулся на токаря Ламберто. Де Сика уговорил Ламберто сыграть в кино, взяв с него слово, что после съемок тот вернется обратно на завод. В последствии однако Ламберто был уволен из-за сокращений на заводе (с работой было очень сложно, не забываем!) и он был вынужден вернуться в мир кинематографа.

У Ламберто не было никаких актерских навыков, поэтому перед камерой он себя



Кадр из фильма «Похитители велосипедов»

чувствовал неуверенно, но это нравилось режиссеру – главный герой должен был ощущать себя потерянным в этом мире, угнетенным, так что непрофессионализм Ламберто пошла фильму только на пользу. Жена главного героя сыграла журналистка, пришедшая как-то брать интервью у Де Сики. Сложнее всего было с мальчишкой – сыном главного героя. Режиссер долго искал типичного для этой роли мальчишку, но никак не мог его обнаружить. Время шло, картину надо было снимать и, представьте себе, съемки фильма начали, не имея артиста для роли мальчика! Его обнаружили случайно, когда заметили, что курьер лавки овощей остановился посмотреть на то, как снимается фильм. Мальчик подходил к роли в высшей степени, и его сразу взяли в фильм, уговорив предварительно родителей.

И вот итальянский неореализм во всей красе: люди, снимающиеся в картине, – непрофессиональные артисты, сюжет – самый простой и реалистичный, не надо павильонных съемок, не надо особого монтажа, эффектов. Фильм снимался на улицах Рима, по тем временам картина, снятая на улице, – явление необычное. Часто съемки проводились без согласований, случайным образом. В кадре отныне были не только герои, но и антураж, окружающая действительность. Поэтому, согласно принципам неореализма, в фильме оказалось больше общих и средних планов – так же необычное явление для того времени. И еще раз – никаких павильонов, искусственно созданных сооружений. Почти полностью отказались и от светового оборудования.

*Один из продюсеров фильма самовольно остановил движение трамваев на площади Витторио, чтобы вовремя снять сцены на рынке. В результате сцены были сняты успешно, но продюсер был арестован.*

---



Фильм «Похитители велосипедов», снятый в 1948 году, стал одним из важнейших фильмов итальянского неореализма и повлиял на дальнейшую судьбу не только итальянского кино, но, во многом, на судьбу мирового кинематографа.

*"Похитители велосипедов" – фильм о жизни абсолютно обычных, на первый взгляд ничем не примечательных людей в послевоенном Риме. Сюжет фильма с легкостью может уместиться в одном предложении: у расклейщика афиш Антонио Риччи в первый же рабочий день украли велосипед – единственное средство дохода в семье, после чего весь фильм строится на поисках украденного велосипеда. Это именно тот случай, когда важно не "что", а "как" – как случившееся воспринимается и переживается героями – Антонио и его маленьким сыном Бруно (женская линия сюжета более вторична).*

*Велосипед является неким авторитетом Антонио в семье – как мужа, как отца. Ведь это все, что было у семьи, единственная надежда на выживание, которая потеряна.*

*Очень важную линию составляют в фильме взаимоотношения между отцом и сыном – смесь нежности с грубостью, разделяемые весьма тонкой гранью. Местами Антонио довольно груб с Бруно – пощечина, которая, очевидно, подпитана не злостью, не ненавистью, а лишь является доказательством безысходности, растерянности и глубокого отчаяния Антонио. Однако сцен заботы и любви тоже немало в фильме. Главного героя ни в коем случае нельзя считать плохим отцом. Примером этого служит эпизод обеда в ресторане: он пытается хотя бы на время почувствовать себя нормальным человеком и пообедать с сыном, как люди. Но более важно, чтобы так почувствовал именно сын. И даже тогда Антонио не покидает мысль о велосипеде и он заявляет сыну: "Если подумать, что будь у меня велосипед, я бы столько денег мог заработать, мы бы зажили тогда! Я подсчитал, сейчас покажу". Любовь к сыну проявляется и в сцене озера. А ведь если подумать! Ребенок лишен своего детства – казалось бы, естественного и закономерного беззаботного периода жизни для всех детей. На это просто нет времени. Так же, как у "Малыша" Чаплина. Нужно работать, чтобы выжить. История и ситуации разные, но бедность всегда одинаково паршива. Сходство "Малыша" с фильмом "Похитители велосипедов", на мой взгляд, проявляется также в некоем приключенческом и анекдотическом мотиве фильмов. Здесь имеются в виду именно взаимоотношения между отцом и сыном.*

*Самый трагичный эпизод в фильме представляет собой развязка. Это самая эмоционально накаленная сцена за весь фильм. Находящийся в абсолютно отчаянном, растерянном и безысходном состоянии, главный герой совершает поступок, противоречащий его нравственным*

*принципам. Однако зритель не испытывает к нему ни злости, ни ненависти, а только понимание, сочувствие и жалость. О фильме говорить можно долго, потому что он того стоит, но лучше все-таки самому посмотреть и почувствовать!» – Диана Степанян, киноclubница, магистрантка РАУ*

---

«Похитители велосипедов» оказался фильмом, познакомившим наших киноclubников с итальянским неореализмом. Но к этому кинотечению мы будем обращаться еще не раз, так что разговор об итальянском неореализме, к счастью, можно считать незавершенным.

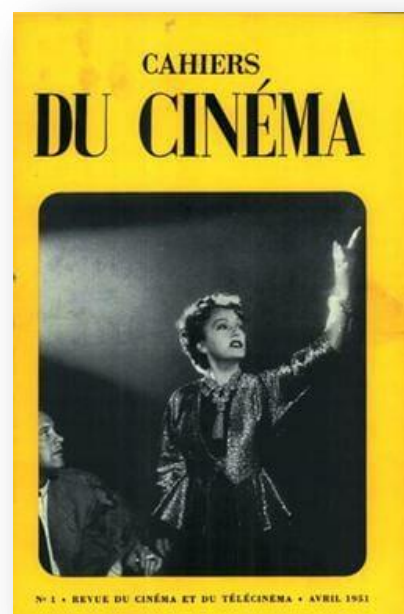
## Французская новая волна

После итальянского неореализма и одного фильма в качестве яркого примера, мы посчитали вполне логичным перейти к французской новой волне, для того, чтобы наши кинолюбники имели общее представление о направлениях, жанрах в кино, знали ключевых режиссёров. И, пожалуй, режиссеров французской новой волны, имена которых на слуху, побольше имен известных представителей итальянского неореализма. Здесь и всемирно известный Жан-Люк Годар, и Франсуа Трюффо, и Ален Рене (как минимум с фильмом «Хиросима, любовь моя»), и Эрик Ромер. А еще Жак Риветт и Клод Шаброль – возможно, менее известные широкой публике, но не менее значимые режиссеры. О каждом из них можно говорить долго, основательно, что мы и сделаем, когда в Киноклубе дойдет до них очередь. Пока же о новой волне и о выбранном нами фильме.

Итак, французская новая волна – движение в кинематографе, возникшее на рубеже 1950-60-х годов, явившееся обновить язык, стиль, может быть, сущность кинематографа того времени. Новые французские режиссеры, которые до того были в большинстве своем или кинокритиками, или журналистами, почувствовали в себе силу и возможность обновить кино, привести в него новый смысл, новые сюжеты повествования, новый способ съемки, отказаться от стилистики коммерческого кинематографа.

Пожалуй, все начиналось с журнала *Les Cahiers du cinéma* – *Кайе дю синема* («Кинематографические тетради»), основанный известным кинокритиком Андре Базеном вместе с соратниками.

Именно в этом журнале сотрудничали журналисты, кинокритики, будущие основные режиссеры новой волны. Да, именно отсюда вышли и Годар, и Трюффо, и Ромер, и Шаброль. Журнал готовил этих режиссеров, здесь зарождалась идея новой волны, отсюда – истоки нового французского кинематографа. Здесь формируются взгляды молодых режиссеров, нащупывается новый путь. К примеру, именно в этом журнале в 1954 году Франсуа Трюффо в статье «Некоторые тенденции во французском кино» впервые сформулировал идеи, легшие в основу теории авторского кино. В эту же теорию позднее (в 1970-х годах) вошли многие идеи и формулировки из статей о новом кино, о режиссере, как об авторе кинофильма, контролирующем весь процесс съемок и несущем ответственность за весь процесс создания фильма (именно так режиссер может выработать свой собственный стиль), критические материалы о современном кинематографе 1950-х годов, опубликованные в *Les Cahiers du cinéma*.



Обложка журнала *Les Cahiers du cinéma*, апрель 1951 г.



Кадр из фильма «Красавчик Серж»

Одним из самых главных фильмов, предвещавших начало новой волны, стал фильм «Красавчик Серж» Клода Шаброля, вышедший в свет в 1959 году.

Фильм получил награды, среди которых – приз за лучшую режиссуру на кинофестивале в Локарно. Но настоящий большой, даже всемирный успех получили картины «Четыреста ударов» Франсуа Трюффо (1959 г.), «Хиросима, любовь моя» Алена Рене (1959 г.) и «На последнем дыхании» Жана-Люка Годара (1960 г.).



Афиша фильма «Хиросима, любовь моя»

Их не только очень тепло встретили зрители и критики, фильмы имели неожиданный финансовый успех. О новых фильмах и режиссерах стали писать СМИ и постепенно французская новая волна обратила на себя пристальное внимание мировой общественности, после чего начался этап бурного развития этого направления.

*«Я искренне убежден в том, что, если бы завтра кино вновь лишилось фонограммы и стало Великим немым, каким оно было между 1895 и 1930 годами, большинство сегодняшних режиссеров было бы вынуждено сменить профессию», – Франсуа Трюффо, из книги «Кинематограф по Хичкоку»*

Но надо сказать, что французская новая волна не была объединением монолитным, не было постулатов, теорем, которым должны были следовать все режиссеры новой волны. Это движение объединяло режиссеров довольно разного толка, разных устремлений и даже взглядов на язык кинематографа. Достаточно было приверженности каким-то общим идеям нового кино, а в остальном – Трюффо достаточно чувствителен, если не

сентиментален, Жак Риветт – сюрреалистичен, Годар – во многом радикален, но все вместе это и есть новая волна.

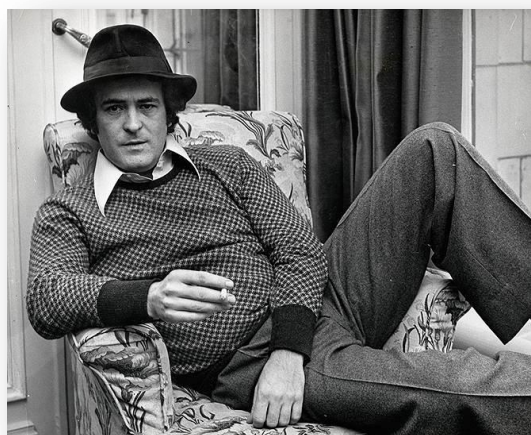
*«Мы ворвались в кино, как пещерные люди в Версаль Людовика XV» – Жан-Люк Годар в 1964 году*

---

Французская новая волна оказала большое влияние на схожие течения в кинематографе других стран Европы, США, Японии. Это влияние прослеживается до сих пор в работах многих режиссеров, например, таких, как Квентина Тарантино, Бернардо Бертолуччи, Вима Вендерса, Джима Джармуша и других.

*«Итальянский кузен французской новой волны», – так называл себя Бернардо Бертолуччи*

---



*Бернардо Бертолуччи*

*Квентин Тарантино свой фильм «Бешеные псы» посвятил Годару. А свою кинокомпанию назвал A Band Apart, что является игрой слов с названием*

*фильма Жана-Люка Годара Bande à part («Посторонние»).*

*Кинокомпанией A Band Apart были сняты такие известнейшие фильмы, как «Криминальное чтиво», «Бесславные ублюдки», «Джанго освобожденный» Квентина Тарантино, «От заката до рассвета» Роберта Родригеса и другие.*

---



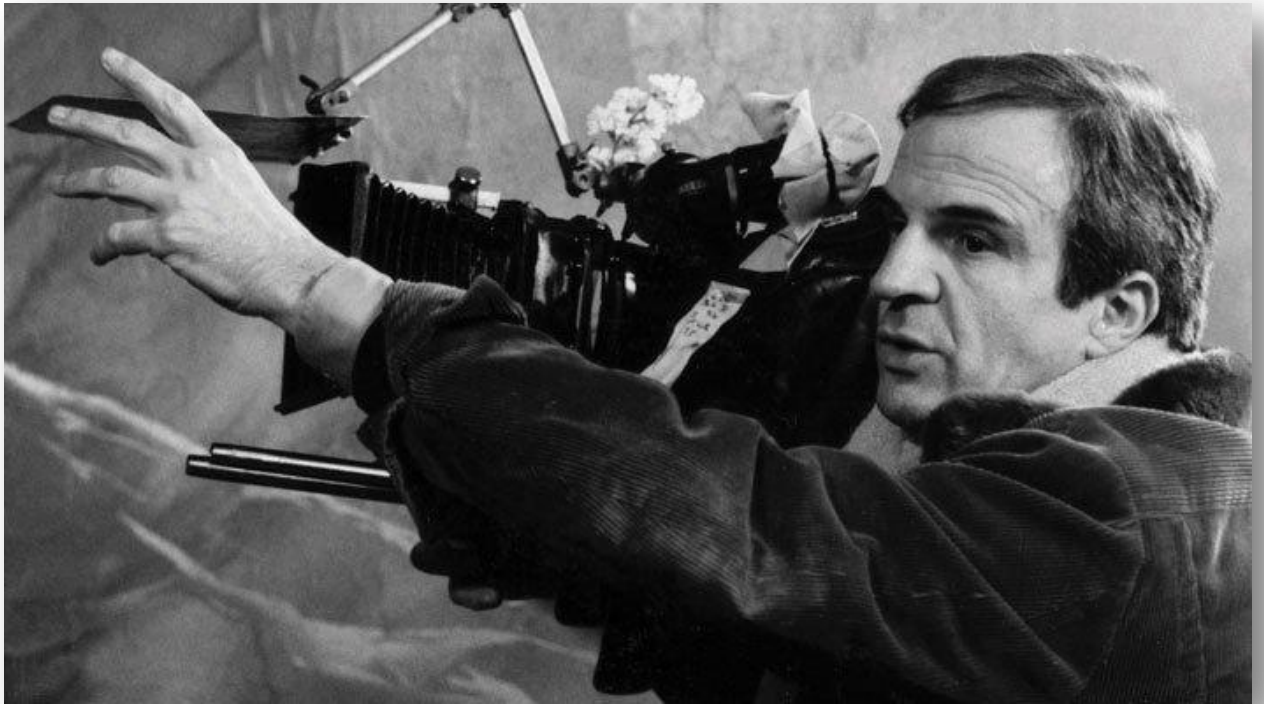
*A Band Apart — кинокомпания, основанная Квентином Тарантино и Лоренсом Бендером. Обыгрывается название фильма Жана-Люка Годара Bande à part («Посторонние»).*

Мы же для знакомства с французской новой волной выбрали фильм Франсуа Трюффо «Четыреста ударов»



## Четыреста ударов

Дебютный полнометражный фильм Трюффо, сразу получивший известность и ставший одним из важнейших фильмов эпохи французской новой волны. Картина получила приз Каннского кинофестиваля за лучшую режиссуру и была номинирована на Оскар за лучший сценарий. Трюффо посвятил свою картину Андре Базену, тому самому основателю журнала *Cahiers du Cinéma*, который скончался в 1958 году, за год до премьеры фильма «Четыреста ударов».



*Франсуа Трюффо*

Название фильма связано с французским идеоматическим выражением, означающим (вести себя на грани приличий, на грани фола, нарушать какие-то общепринятые нормы поведения и морали). В общем, так можно сказать о поведении распоясавшихся детей или о хулиганах. Собственно, главный герой Антуан Дуанель такой и есть – трудный подросток, способный на шалости, от которого принято ожидать разных неприятностей. Живет в очень стесненных обстоятельствах с матерью и отчимом, которым до него, по большому счету, нет никакого дела. Отношение матери к Антуану еще более наплевательское, чем отношение к нему слабохарактерного отчима, который слишком занят своими делами, чтобы уделять больше времени и внимания пасынку.



*Афиша фильма «Четыреста ударов»*

Антуан попадает на краже, о которой узнает полиция и родители. В конце концов, безразличные родители решают отдать Антуана в исправительное учреждение. Антуан рассказывает психологу о ненависти к своей матери, о том, что он появился на свет только благодаря своей бабушке, которая отговорила мать Антуана делать аборт, о своей трудной жизни. Когда мать навещает Антуана, тот понимает, что финансовое положение матери и отчима значительно поправились, но забирать его из учреждения никто не собирается. Всем на него просто наплевать. Антуан сбегает из интерната и устремляется к морю, о котором давно мечтал. Антуан растерян, он понимает всю безнадежность своего положения.

*«Было несколько кинотеатров в Париже, которые открывались в такой ранний час. И их клиентура состояла почти исключительно из школьников! Но ты не мог идти с портфелем, потому что это выглядело бы подозрительно. Поэтому мы прятали их за дверью кинотеатра. Два из этих кинотеатров стояли напротив друг друга: «Cin ac-Italiens» и «New York». Каждое утро в 9:45 там уже стояло 50-60 детей, ожидающих открытия. И первый из них, открывавший двери, получал всю прибыль, потому что мы бежали в него прятаться», – Франсуа Трюффо*

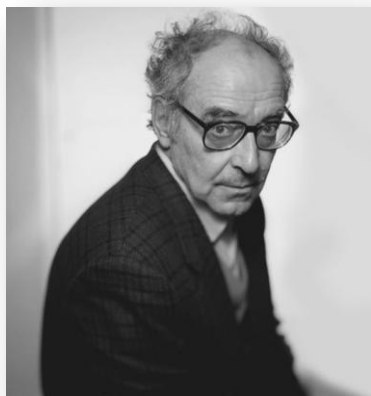
Фильм, конечно, имеет социальную подоплеку, но он ни в коем случае не является нравоучением, а главный герой Антуан, несмотря на озорство и хулиганство, является героем романтическим, которого, к сожалению, испортило безразличное к нему общество.

Предоставленный самому себе, Антуан по-своему распоряжается своим временем и жизнью – начинает прогуливать школу вместе с другом, прохаживаясь по улицам Парижа, развлекаясь в парках и посещая кинотеатры. Однажды он даже застал свою мать, целующуюся на улице с незнакомым мужчиной. Дома у них постоянный разлад, ссоры, Антуан растет как сорняк. В школе свои пропуски он объясняет смертью матери, хотя с ней все более чем в порядке. В школе родители учиняют скандал. Антуан не хочет возвращаться домой, гуляет по городу, ночует у своего друга Рене. Но ему нужны деньги, поэтому он решает украсть пишущую машинку с рабочего места своего отчима. Машинку украсть ему удастся, но не получается ее сбыть. Вынужденный вернуть машинку на свое место



*Кадр из фильма «Четыреста ударов»*

Фильм «Четыреста ударов» во многом автобиографичный. Этим фильмом Трюффо начал серию картин про Антуана Дуанеля – своего рода альтер эго режиссера.



Жан-Люк Годар

**«Суммируя, что же я хочу сказать? Да вот что: «400 ударов»—это фильм, который будет отмечен как Откровенность. Быстрота. Искусство. Новизна. Кинематограф. Оригинальность. Дерзость. Серьезность. Трагизм. Обновление. Король Юю. Фантастичность. Свирепость. Дружелюбие. Универсальность. Нежность», – Жан-Люк Годар**



## «Новый кинотеатр „Парадизо“»

В связи с темой итальянского неореализма, французской новой волны и развития нового кинематографа после Второй мировой войны, пожалуй, было бы уместно вспомнить фильм «Новый кинотеатр „Парадизо“», показ которого в киноклубе был организован уже, наверное, лет десять назад.

В 1988 году 32-летний Джузеппе Торнаторе снимает невероятно красивую, трогательную картину, в которой помимо судеб ее героев, жизни провинциального итальянского городка, прослеживается еще и жизнь самого кинематографа. И тут большой вопрос, что является фоном картины – кино, необходимое для выведения образов героев, или герои как повод рассказать о кинематографе.



Джузеппе Торнаторе

Известный и успешный режиссер Сальваторе возвращается домой, где подруга сообщает ему о том, что звонила его мать и просила передать, что умер некий Альфредо. Тут Сальваторе охватывают воспоминания, которые и являются основой всего фильма. Маленький Сальваторе растет в городишке на Сицилии. Живет он с матерью, отец его погиб на войне. Ему шесть лет, он обожает кинематограф и не упускает ни одной возможности попасть в кинотеатр «Парадизо». Ему удается познакомиться с киномехаником Альфредо, от которого он перенимает все навыки показа кинофильмов, помогает проводить сеансы. Альфредо вообще становится его наставником. Кинотеатр «Парадизо» становится центром этого небольшого городишки, единственным развлечением, может быть, даже смыслом существования его жителей, поскольку именно здесь люди собираются для того, чтобы пообщаться, посплетничать, поделиться

новостями и даже заняться любовью. Кинотеатр – центральное место как города, так и фильма. Он – центр притяжения, центр мира, с него начинается жизнь города, к нему она и возвращается. Люди не мыслят жизнь без кинотеатра и без кино. Они возмущаются, когда по требованию городского священника из фильмов вырезаются все пикантные подробности, радуются и грустят вместе с героями кинолент, словом, живут кинотеатром.

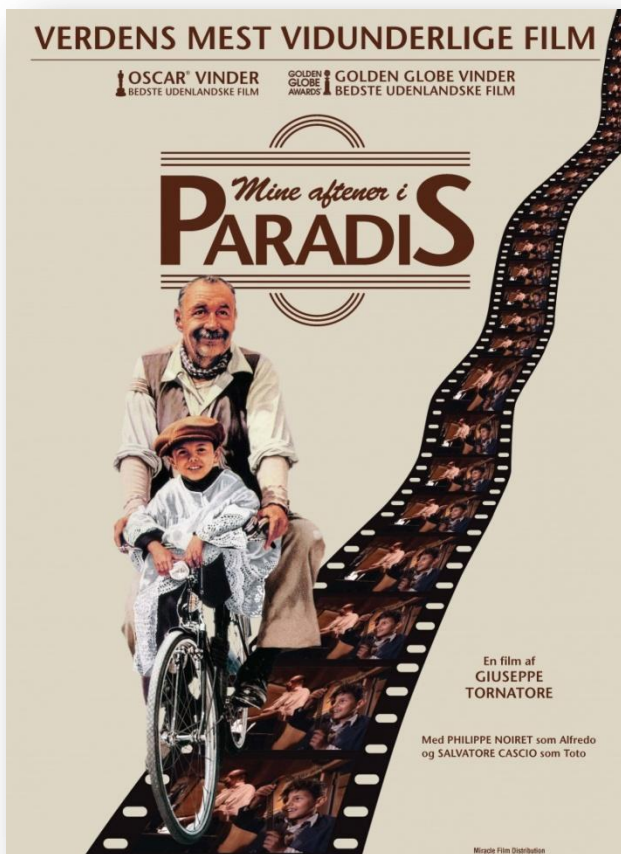


Кадр из фильма «Новый кинотеатр „Парадизо“»

Как-то раз Альфредо продемонстрировал Сальваторе практически чудо: он направил луч проектора на стену соседнего дома, и люди, не попавшие в кинотеатр получили возможность смотреть фильм, стоя прямо на площади. Это чудо так захватило Альфредо и Сальваторе, что они не сразу заметили возгорания пленки. Тушить пожар было уже поздно. Кинотеатр сгорел, а Альфредо навсегда остался слепым... Не будем дальше раскрывать сюжет фильма, чтобы наши читатели имели возможность полноценно насладиться этой, действительно, великолепной картиной. Самое интересное, трогательное, поразительное в сюжете фильма все еще впереди, поэтому обязательно посмотрите эту картину, вы непременно получите огромное удовольствие.

Следует отметить, что есть три версии фильма: международная (самая короткая), итальянская (средняя) и режиссерская (самая длинная). Желательно смотреть итальянскую или режиссерскую версию, поскольку в международной отсутствует ряд сюжетных линий, очень важных и интересных.





Афиша фильма «Новый кинотеатр „Парадизо“»

что излишне говорить в отдельности об операторской работе, режиссерской, игре актеров. Отметим только, что в роли Альфредо играет блестящий французский актер Филипп Нуаре, а прекрасную музыку к фильму написал сам Эннио Морриконе.

Если вы хотите фильм о любви, о преданности, о настоящей дружбе, о романтике, то не задумывайтесь ни на минуту – «Новый кинотеатр „Парадизо“» именно тот фильм, который вам необходим.

**«Только не говорите мне, что любить жизнь – это значит бегать по утрам или работать до седьмого пота. Любить жизнь – это всё делать со вкусом, медленно и неторопливо», – Филипп Нуаре, известный французский актер, исполнитель роли Альфредо**

Фильм – о лучших временах итальянского кинематографа. После войны (это и есть итальянский неореализм, да-да!) кино этой страны переживает бурный расцвет, появляются новые режиссеры, новые смыслы в кино, в городках появляются кинотеатры, которые становятся центрами проведения досуга, когда в домах еще нет телевизоров. Но потом в кино наступает кризис, как и в кинотеатрах, которые теряют жизненную важность, когда в домах у людей появляются телевизоры. Кинотеатр «Парадизо» тоже пришел в запустение, он никому больше не нужен, о его славных временах теперь приходится только вспоминать, все в прошлом, все ушло. Все, кроме настоящего итальянского кино, которое непременно возродится после длительного кризиса.

Этот фильм обязателен к просмотру. В нем все так органично, хорошо, идеально, что излишне говорить в отдельности об операторской работе, режиссерской, игре актеров. Отметим только, что в роли Альфредо играет блестящий французский актер Филипп Нуаре, а прекрасную музыку к фильму написал сам Эннио Морриконе.



Филипп Нуаре

## Ким Ки Дук

В декабре 2020 года пришло очень печальное известие – от коронавируса скончался известный корейский режиссер Ким Ки Дук.



Ким Ки Дук

В свое время в Киноклубе мы смотрели несколько фильмов Ким Ки дук: «Весна, лето, осень, зима... и снова весна», «Натянутая тетива», «Береговая охрана», «Самаритянка», «Остров», «Пустой дом».

*«Все мы нуждаемся в утешении, в какой-то мечте. Именно мечты позволяют нам быть по-настоящему живыми», – Ким Ки Дук*

---

Ким Ки Дук возник для нас как-то сразу. Пожалуй, это неудивительно, поскольку с натяжкой можно сказать, что внезапно он возник почти для всех. Первый свой фильм «Крокодил» режиссер снимает в 36-летнем возрасте. До того Ким Ки Дук увлекался живописью, изучал в Париже изящные искусства, выставлялся в Европе в качестве художника. Слава приходит уже после сорока лет с фильмом «Остров». Несмотря на это, Ким Ки Дук был очень плодовитым режиссером – за первые 5-6 лет своей режиссерской деятельности он снимает с десятков фильмов, среди которых почти все свои самые знаменитые картины. С самого начала Ким Ки Дук стал для нас олицетворением корейского кино в целом. Таким, пожалуй, его восприняли как в Европе, так и в Америке

(в самой Корее – нет, там Ким Ки Дуку было сложно, а с годами все сложнее: творчество его воспринималось очень неоднозначно).

Визитная карточка нового восточного кино, Ким Ки Дук так и не забронзовел со временем, оставался обыкновенным, часто стремился к экспериментам, которые не всегда приносили ему успеха, не боялся провалов, был готов к новым взлетам. Поздно пришедший в кинематограф Ким Ки Дук, казалось, пытался спрессовать в свои картины идеи, смыслы, метафоры и символы, которые хотел передать миру. Метафор и символов действительно было очень много, даже в тех, на первый взгляд, простых фильмах, которые мы смотрим, не в силах оторваться от невероятной красоты как корейской природы («Весна, лето...», например), так и режиссерской работы. Насыщенность фильмов поэтическим языком, метафорами и символами есть везде. «Весна, лето, осень, зима... и снова весна» – философская, буддистская притча, разворачивающаяся в ходе годового цикла.



Кадр из фильма «Весна, лето, осень, зима... и снова весна»

В «Самаритянке» – очень острой социальной картине о девушке, занимающейся проституцией, развивается тема порока и его искупления (и название связано с христианской притчей о женщине-самаритянке).





Кадр из фильма «Самаритянка»

Красота картин Ким Ки Дука сочетается с особой беспощадностью: в выбранной теме Ким Ки Дук откровенен до радикальности. Это особенно заметно в «Береговой охране», в «Самаритянке», в «Острове». Но беспощадность его не маниакальна, не садистична, он доводит сюжет до той точки, в которой наиболее воздействует на аудиторию, при этом картины выдают в Ким Ки Дуке человека очень чувствительного, сопереживающего. На родине эти фильмы казались не столь метафоричными и глубокими, а вот западный мир Ким Ки Дук пленил очень надолго. За годы, после показа в Киноклубе фильмов Ким Ки Дука, сменились кинолюбники, часть из наших новых одноклубников, может быть, вообще не знает этого режиссера. Настало время возвратиться к нему и к его фильмам. Что мы и сделаем вскоре с большим удовольствием.

*«Поиск нового — инстинктивное желание. Способность переносить течение времени заложена в человеческой природе. Находить новизну в повторении и рутине называется любовью. Осознание того, что ничто не длится вечно, и время не остановишь, называется жизнью», — Ким Ки Дук*

---

Итак, мы вступаем в 2021 год с надеждой на то, что мир вновь будет открытым, что мы вернемся в университет, что двери нашего Киноклуба снова будут открыты. Будут новые фильмы, обсуждения, а значит, и новые выпуски наших киноальманахов. До встречи!

Автор и составитель – Р.Н.