



Киноальманах

Российско-Армянского университета



В 2021 году исполняется 125 лет со дня рождения Дзиги Вертова - одного из гениев документального кино. И в то же время - 70 лет, как ушёл из жизни другой выдающийся кинодокументалист Роберт Флаэрти. Фильмы обоих режиссёров мы смотрели в РАУ и, так как пандемическое время, запрещающее нам появляться в нашем киноклубном зале, истекает лишь к сентябрю этого года, к этим выдающимся режиссёрам мы и обратимся в этом номере нашего Киноальманаха.

В кино есть одно важное, хотя и до известной степени условное, деление фильмов на игровые и неигровые. В игровых фильмах присутствует некая драматургия самого разного уровня и качества, а к неигровым фильмам относят те картины, в основе которых – реальный мир в своей естественности, то есть повествование, в котором отсутствует игра, драматическое действие.

Термин "документальный" был предложен миру и введен в оборот кинодокументалистом Джоном Грирсоном лишь в 20-е годы 20-го столетия, тогда как кинематограф к тому времени уже существовал лет тридцать. И что любопытно – существовал в основном именно в виде неигрового кино. Но никто ведь не задумывался об этом! Появился новый вид развлечения (лишь впоследствии ставший искусством), которое еще никак не классифицировалось. Была пленка, были нехитрые сюжеты, а то и просто хроникальное освоение мираж. Как известно, первым фильмом в истории считается картина, показанная братьями Люмьер на Бульваре Капуцинок: камера запечатлела прибытие поезда на станцию Ла Сиота. Только и всего. Этот фильм, безусловно, документальный. На самом деле этот фильм (и его показ) весьма условно считаются первым, но сейчас для нашей темы это не столь важно. Эта простая фиксация прибытия поезда считается началом кинематографа.



Кадр из фильма «Прибытие поезда на вокзал Ла-Сьота» братьев Люмьер

Любопытно, что в дальнейшем Андрей Тарковский назовет эту картину гениальной. Казалось бы - парадокс! Что тут гениального? Просто камера просто фиксирует прибытие поезда. Здесь де нет никакой режиссерской работы, сценария, драматургии, сюжета, игры артистов. А гениальное здесь, пожалуй, сама возможность фиксации жизни, сама жизнь, ее естественность. То есть в начале кинематографа была пленка, фиксирующая жизнь, была сама жизнь. В начале было Слово. И здесь - в начале Жизнь. И наверное, очень хорошо, что в начале кинематографа была не замысловатая картина, а просто демонстрация возможности фиксирования Жизни. Прибытие Жизни. А дальше можно только догадываться о бесконечных возможностях этого нового вида искусства. Когда рождается человек, он не умеет говорить, ходить, рассуждать, творить. Он прибыл для того, чтобы жить и в дальнейшем полностью раскрыться. Так получилось и в кино: прибыл в поезд, прибыла новая жизнь. Наверное, это гениально, да.

"Жизнь талантливее, чем я", - говорили позже многие кинодокументалисты. В ней есть все для того, чтобы был возможен кинематограф.



Кадр из фильма «Политый поливальщик»

Интересный факт. Из первых десяти лент, представленных публике братьями Люмьер, была всего одна игровая кинолента - "Политый поливальщик". Но она имела очень большое значение в истории кинематографа, потому что стала родоначальницей всего игрового направления в кинематографе. Сюжет картины очень прост. Садовник из шланга поливает растения. Сзади незаметно подходит мальчик, наступает на шланг, вода

перестает течь. Садовник смотрит в наконечник, мальчик убирает ногу со шланга, вода бьет садовнику в лицо. Рассерженный садовник догоняет мальчика и наказывает его.

Сюжет очень простой, но это игровое кино. Это - первая постановочная кинокомедия в мире. Собственно, братья Люмьер не особо задумывались о художественности кинематографа. По их мнению, сенсационное изобретение должно было иметь непродолжительный успех у публики. И пока этот успех был, надо было продолжать документально-хроникальную линию. О том, что кинематограф - целый вид искусства, братья Люмьер не задумывались.

Постер к фильму:



"Этот фильм — зародыш и прототип всех последующих кинокомедий — был попыткой Люмьера использовать съёмку в художественных целях — превратить фотографирование в средство повествования", - киновед Зигфрид Кракауэр о "Политом поливальщике".

Этот рубеж между игромы и неигровым кино будет проведен значительно позже, пока же никто об этом разделении особо не задумывался. Большую роль в становлении игрового кинематографа сыграл французский режиссёр и артист цирка, один из основоположников мирового кинематографа Жорж Мельес, которые, кроме прочего стал изобретателем кинотрюков, пионером кинофантастики. Игровое кино вообще стали называть "Линией Мельеса", в отличие от документальной "линии Люмьер". Но это деление было весьма условным. Игровое кино пока почти никак не обозначила свои отличительные черты (например, в дальнейшем произошла смена крупности планов, свои особенности монтажа, съемки с различных точек, съемки в движении, разные ракурсы, особые принципы освещения и так далее), чтобы стать отдельным видом искусства. Но и документальное кино пока четко не обозначило свои позиции, принципы, отличающие его от игрового кино. Этим и занялись первые истинные кинодокументалисты, среди которых особое место занимают Дзига Вертов и Роберт Флаэрти. О них и пойдет дальше речь.

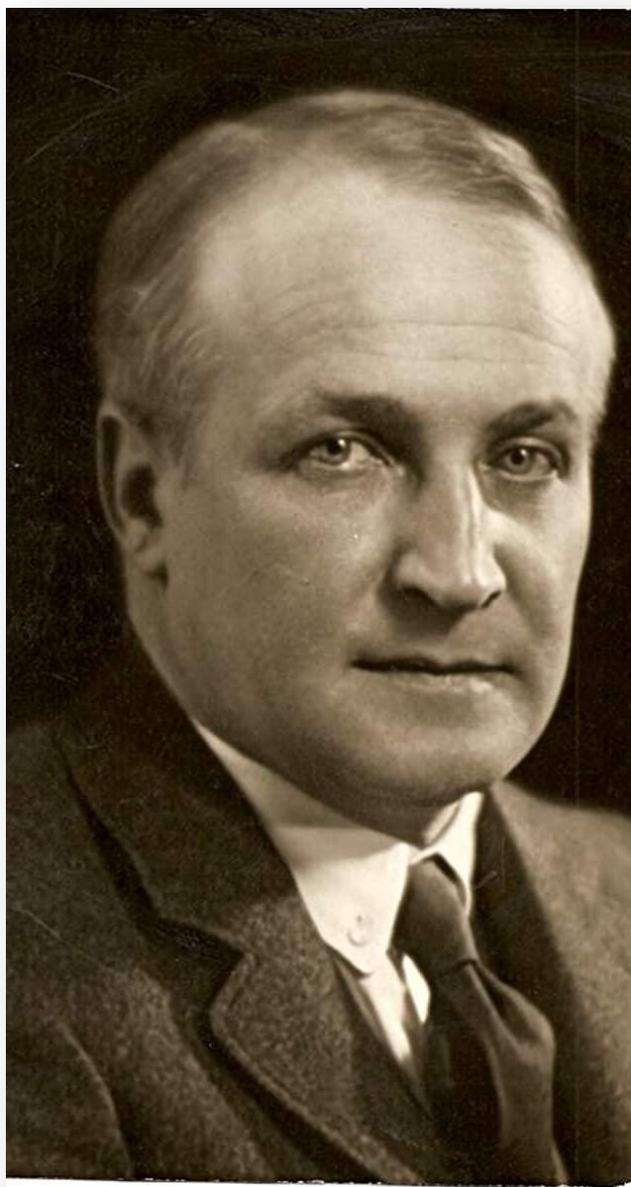
*Луи Люмьер предполагал, что его аппарат создан для регистрации жизни, для фиксации свободного движения природы. И он не желал видеть в кино что-либо иное. Это было первое кредо документалиста. Эта доктрина так врезалась в сознание его операторов, что сорок лет спустя один из них, Феликс Месгиш, писал в своей книге «Вертя ручку»: «На мой взгляд, братья Люмьер правильно определили область кино. Для изучения человеческого сердца достаточно романа и театра. Кино — это динамика жизни и природы во всех её проявлениях, это толпа и её волнения. Всё, в чём есть движение, относится к кино. Его объектив открыт на мир»[2]. «Открыть объектив на мир» — таков был единственный девиз, которому следовали операторы фирмы Люмьер: Промио, Месгиш и др. За первые два года существования кино было снято более 800 фильмов, большая часть представляет собой видовые фильмы. — из книги «Экран мировой документалистики (очерки становления языка зарубежного документального кино)»
Галина Прожико, 2011*

Роберт Флаэрти

«Если бы вы захотели сопоставить Флаэрти с кем-либо в кинематографе, это было бы крайне сложно. Определить его место в кино так же сложно. Разве что как одного из двух-трёх величайших посредников между киноискусством и жизнью».

Орсон Уэллс (в программе «Портрет Роберта Флаэрти», BBC Broadcast, 1952)

В отличие от Дзиги Вертова, о котором речь будет позже, Роберт Флаэрти не создал своей школы в кинодокументалистике, но его творчество явилось основой для целого направления в мире неигрового кино.

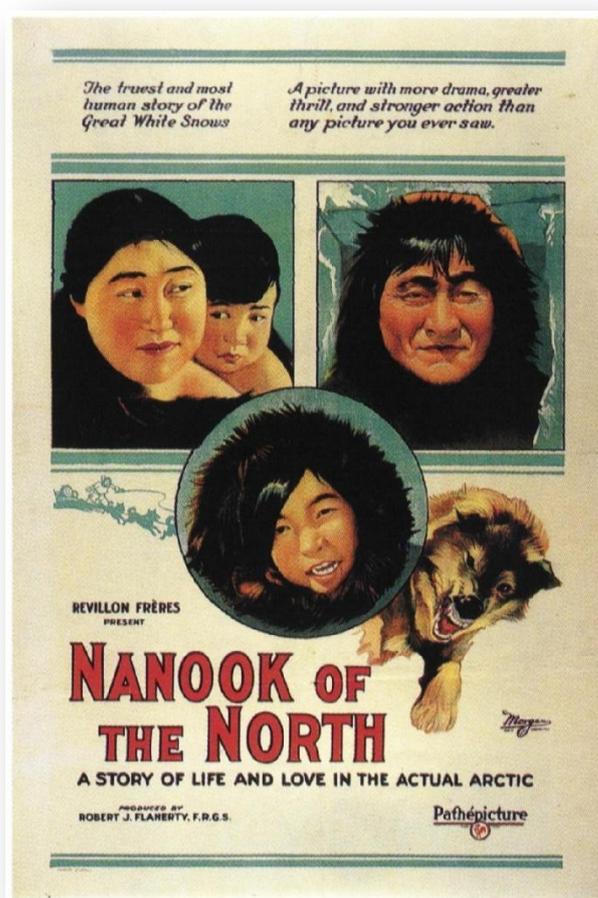


Роберт Флаэрти

На основе этнографического материала Флаэрти создает повествование о жизни в основе которого - простая фиксация жизни. **"Жизнь талантливее, чем я"**, поэтому она позволяет Роберту Флаэрти создать киношедевр "Нанук с севера" на основе простой фиксации жизни эскимосов, применяя при этом некоторые инсценировки. Флаэрти смог снять документальный фильм, в котором были также зачатки тех элементов, которые впоследствии легли в основу драматического кино. Но в целом реальность Флаэрти не делилась на реальную и кинематографическую, его объектив фиксировал жизнь такой, какая она есть, глубоко проникая в нее, долго фиксируя простую реальность, а этого оказалось достаточно для того, чтобы снять в 1922 году поистине шедевр. Монтаж, который так понадобится впоследствии Дзине Вертову, не прерывает жизнь у Флаэрти, не вмешивается в нее. Она естественна, проста и непрерывна. Поэтому каждый кадр выхватывает жизнь в своей непрерывности и естественности и сохраняет ее для нас навсегда.

Любопытный факт: отец Роберта Флаэрти был горняком и золотоискателем. Он часто брал сына с собой в экспедиции на Север. В 1913 году Роберт, во время экспедиции на север Канады, берет с собой кинокамеру для фиксации жизни эскимосов. Начинаят кинодокументалист тогда отснял 35 тысяч метров пленки, но из-зи пожара весь отснятый материал сгорает. В 1919 году Роберт Флаэрти снова отправляется на съемки. По сути, фильм "Нанук с севера" - это вторая попытка снять картину о жизни эскимосов, которая оказалась успешной. Роберт Флаэрти прожил среди эскимосов 13 месяцев, снимая материал для фильма, который в истории мирового кинематографа считается шедевром документального кино.

"Гагук" имел поразительный успех. Во-первых, суровая жизнь эскимосов в условиях крайнего севера была экзотикой для жителей Европы и США. Во-вторых, фильм пленял неподдельным интересом и большой любовью к главному герою, человеколюбию, состраданием, масштабностью замысла, обобщенным смыслом. Это был взгляд на "непохожих", на "других" не с точки зрения людей, живущих в мегаполисах, в совсем иных условиях и широтах, не с точки зрения колонизаторов, но взгляд, совпадающий с их собственным взглядом на жизнь, на мир, на самих себя. Это фильм - длительное философское наблюдение за людьми, чтобы показать, какими люди могут быть разными и при этом, трогательными, красивыми, сильными, добрыми, показать сущность человека как таковую. Здесь нет привычных для нас социальных связей, нет в этой жизни особенностей и условностей, присущих жизни в городе. Тут человек остается наедине с природой и остается самим собой, несмотря на суровые условия существования. Подобное длительное наблюдение создавало интересный эффект едва намечающегося сюжета, когда режиссер как будто ожидает развития сюжета, намечает его. Очень интересный эффект, между прочим.



Афиша фильма «Нанук с севера»

Флаэрти настолько вжился, стал частью пейзажа и быта, что эскимосы буквально проживали часть своей жизни на экране. Поэтому грань между документальным

повествованием и игровым кино в творчестве Роберта Флаэрти в некотором смысле условна (отдельно потом поговорим о мокьюментари). Ведь герои Флаэрти буквально играли себя, вживались в роль, если им не удавалось забыть о камере. Поэтому наилучшего эффекта режиссер добивался тогда, когда люди, которых он снимал, напрочь забывали о направленном на них объективе камеры.



Кадр из фильма «Нанук с севера»

И тут еще раз обратим внимание на «приукрашивание». К моменту съемок эскимосы уже почти отказались от традиционной одежды, в которой они появляются в фильме. В иглу временами убрали одну из стен, чтобы камере Флаэрти хватало света, а главного героя звали вовсе не Нанук, а как-то иначе. Охота с копьями уже была в прошлом, а главный герой, скорее всего, знал, что такое граммофон, и его изумление при виде этого прибора, скорее всего, художественный ход. Многие Флаэрти домыслил, приукрасил. Но он не врал. Он был одним из начинателей жанра в то время, когда еще не было понятия «документальный»! Не было критериев жанра, не было свода правил, каких-то четко заданных принципов. Тогда что же нарушал Флаэрти? А ничего не нарушал, он создавал кино, которое со временем стало выдающимся. И да – Флаэрти стоит у истоков документального кино.

Пожалуй, Флаэрти идеализировал жизненный уклад эскимосов, поскольку очень сильно им симпатизировал (кстати, не отход ли это от документалистики?), но он показал нам, как можно оставаться счастливыми в необычной для нас жизни, как можно довольствоваться малым и радоваться обычным мелочам, радоваться жизнью как таковой, быть в полной гармонии с окружающим миром.

Флаэрти продолжил снимать фильмы в жанре этнографического кино. После "Нанука с севера" был фильм "Моана южных морей", снятый в 1926 году на Полинезийских островах, "24-долларовый остров", "Белые тени южных морей", но эти фильмы не имели такого успеха, какой имел "Нанук с севера". Юбли и другие картины, в том числе и успешные. Например, "Луизианская история" 1948 года, но жанровое отличие этого фильма позволяет нам на этом ограничить обзор творчества Флаэрти, тем более, что в Киноклубе мы смотрели фильм "Нанук с севера" и говорили о значении именно этого фильма в истории мирового документального кино.

Дзига Вертов



Дзига Вертов

Хроникальные фильмы были и в дореволюционной России, но качество их в значительной степени было низким. Официальная хроника с конца 19 века старалась фиксировать торжественные церемонии, молебны с участием царской семьи. Во время Первой мировой войны делались хроникальные записи, которые являются исторической ценностью. Но особого развития документального кино эти записи не обеспечивали. Процесс и способ ведения записи не совершенствовались, не было попыток художественного обобщения отснятого материала. Только после Революции 1917 года стали появляться отделы кинохроники в Петрограде и Москве, где операторы уже пробовали перейти на новый, более художественный, творческий уровень фиксации действительности. Среди тех, кто повлиял на развитие советского, да и мирового документального кино этого периода в первую очередь необходимо назвать имя Дзиги Вертова (урожденный Давид Кауфман). В прошлом номере Киноальманаха мы уже говорили о родном брате Дзиги Вертова известном французском и американском кинооператоре Борисе Кауфмане, который, среди прочего был оператором фильма 12 разгневанных мужчин, о котором мы и говорили в том номере. Рожденный в Польше давид, берет себе псевдоним Дзига Вертов. Дзига по-польски - волчок или юла, а Вертов - от слова "вертеться", "вертящийся". Вертов постепенно пришел к своей теоретической концепции, которая в общих чертах говорит о том, что экран не должен копировать то, что мы видим обычным зрением. Именно для

этого новое искусство дало миру кино-око, которое может видеть то, что не подвластно обычному человеческому глазу. В 20-е годы прошлого века вокруг Дзиги Вертова сформировалось творческое объединение советских кинодокументалистов, которое было названо Киноки (Кино-оки). В начале 1920-х годов Вертов с единомышленниками опубликовали в нескольких журналах ряд манифестов, в которых противопоставляли себя (то есть кино-оков) кинематографистам и заявляли о том, что для развития киноискусства кинематография вообще должна исчезнуть. Кинокам было чуждо постановочное кино, декорации, студийные съемки, профессиональные артисты и так далее. Истинному документальному кино к киноглазом все это было ни к чему. Также киноки отвергали кино в виде синтеза искусств. Для вычленения, выкристаллизовывания кино, из него должны были уйти музыка, театрализация происходящего, литературные приемы. Вертов стремился к новым методам в документальной съемке, вместо музыки, театрализации он стремился разрабатывать средства, присущие исключительно кино. Он говорил о новой тематике, необходимой экрану. В общем, Вертов был большим экспериментатором в кино того времени, и его эксперименты привнесли много нового в кинодокументалистику и в теорию монтажа документального кино. Вертов очень увлекался своими экспериментами. Дело доходило до желания сделать мысли людей, их поступки наглядными, такими, что их можно увидеть и изучить при помощи кинокамера. Метод съемки, использование технических возможностей киноаппарата, а также уникальные возможности монтажа давали основание видеть жизнь такой, какую нельзя было увидеть обычным глазом. Они говорили о кино жизни. А кино жизни должно было передавать правду исключительно своими средствами. Более того, сам киноаппарат не должен был копировать жизнь такой, какую люди итак видят вокруг себя. Поскольку кинокамера может увидеть большее, чем обычный глаз. Объектив обладал той силой, способной поймать и передать мир во всем его многообразии, упорядочив хаос в одну устоявшуюся объективную картину. И тогда действительность представлялась человеку многосторонней, более глубокой и разнородной. И можно было бы ее изучать довольно подробно. При этом фиксировать надо было исключительно реальные события, а не вымысел, преследующий какие-либо цели.

Итак, Вертов открыл новые возможности монтажа, которые позволяли истолковывать отснятый документальный материал, не искажая его сути. Вертов был противником вымыслов и домыслов. Его теория не противоречила документальному запечатлению действительности.

ВАРИАНТ МАНИФЕСТА «МЫ»

Мы называем себя к и н о к а м и в отличие от «кинематографистов» - стада старьевщиков, недурно торгующих своим тряпьем.

Мы не видим связи между лукавством и расчетом торгашей и подлинным к и н о ч е с т в о м.

Психологическую русско-германскую кинодраму, отяжелевшую видениями и воспоминаниями детства, мы считаем нелепостью.

Американской фильме авантюры, фильме с показным динамизмом, инсценировкам американской пинкертоновщины - спасибо кинока за быстроту смен изображений и крупные планы. Хорошо, но беспорядочно, не основано на точном изучении движения. Ступенью выше психологической драмы, но все же бесфундаментно. Шаблон. Копия с копии.

Мы объявляем старые кинокартины, романсистские, театрализованные и пр.— прокаженными,

- Не подходите близко!

- Не трогайте глазами!

- Опасно для жизни!

Заразительно.

Мы утверждаем будущее киноискусства отрицанием его настоящего.



Смерть «кинематографии» необходима для жизни киноискусства. Мы п р и з ы в а е м у с к о р и т ь с м е р т ь е е.

Мы протестуем против с м е ш е н и я искусств, которое многие называют синтезом. Смешение плохих красок, даже идеально подобранных под цвета спектра, даст не белый цвет, а грязь.

К синтезу - в зените достижений каждого вида искусства, но не раньше,

Мы очищаем киночество от примазавшихся к нему, от музыки, литературы и театра, ищем своего, нигде не краденого ритма и находим его в движениях вещей.

Мы приглашаем:

– вон –

Из сладких объятий романса,

Из отравы психологического романа,

Из лап театра любовника,

Задом к музыке,

– вон –

В чистое поле, в пространство с четырьмя измерениями (3 + время), в поиски своего материала, своего метра и ритма.

«Психологическое» мешает человеку быть точным, как секундомер, и препятствует его стремлению породниться с машиной.

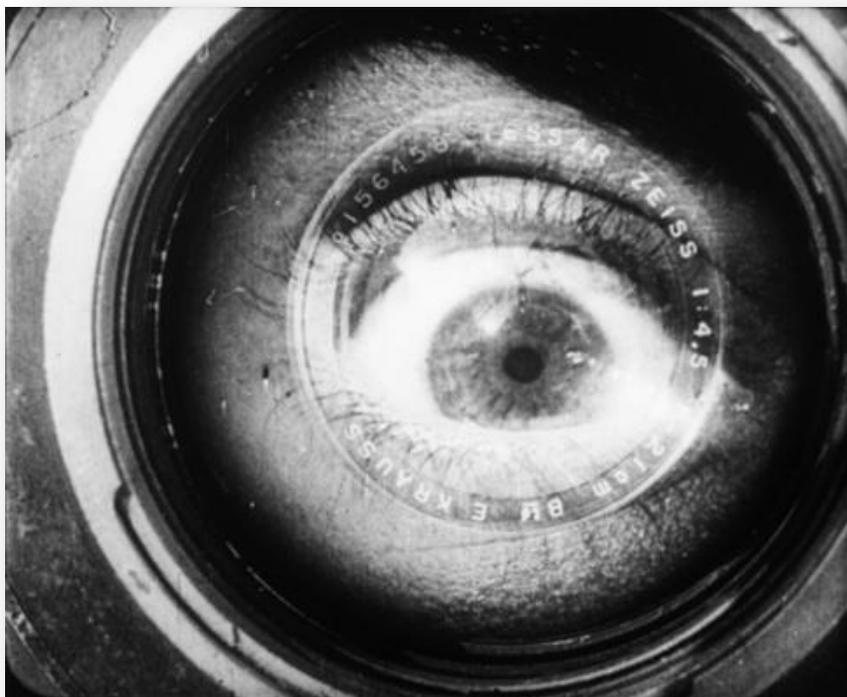
У нас нет оснований в искусстве движения уделять главное внимание сегодняшнему человеку,

Стыдно перед машинами за неумение людей держать себя, но что же делать, когда безошибочные манеры электричества волнуют нас больше, чем беспорядочная спешка активных и разлагающая вялость пассивных людей.

Нам радость
пляшущих пил на
лесопилке понятнее и
ближе радости
человечьих танцулек,

Мы исключаем
временно
человека как объект
киносъемки за его
неумение
руководить своими
движениями.

Наш путь - от
ковыряющегося
гражданина через по
эзию маши-н
ы к совершен
ному электрич
ескому человеку.



Кино-глаз

Вскрывая души машин, влюбляя рабочего в станок, влюбляя крестьянина в трактор, машиниста в паровоз, мы вносим творческую радость в каждый механический труд,

мы родним людей с машинами, мы воспитываем новых людей, Но вый человек, освобожденный от грузности и неуклюжести, с точными и легкими движениями машины, будет благодарным объектом кино съемки.

Мы открытым лицом к осознанию машинного ритма, восторга механического труда, восприятию красоты химических процессов, поем землетрясения, слагаем кинопоэмы пламени и электростанциям, восторгаемся движениями комет и метеоров и ослепляющими звездами жестами прожекторов.

Каждый любящий свое искусство ищет сущности своей техники.

Развинченными нервами кинематографии нужна суровая система точных движений.

Метр, темп, род движения, его точное расположение по отношению к осям координат кадра, а может, и к мировым осям координат (три измерения + четвертое - время), должны быть учтены и изучены каждым творящим в области кино.

Необходимость, точность и скорость - три требования к движению, достойному съемки и проекции.

Геометрический экстракт движения захватывающей сменой изображений - требования к монтажу.

Киночество есть искусство организации необходимых движений вещей в пространстве и, применив ритмическое художественное целое, согласное со свойствами материала и внутренним ритмом каждой вещи.

Материалом - элементами искусства движения - являются интервалами (переходы от одного движения к другому), а отнюдь не самые движения. Они-то (интервалы) и влекут действие к кинетическому разрешению.

Организация движения есть организация его элементов, то есть интервалов во фразе.

В каждой фразе есть подъем, достижение и падение движения (выявленные в той или другой степени).

Произведение строится из фраз так же, как фраза из интервалов движения.

Выносив в себе кинопоэму или отрывок, кинок должен уметь его точно записать, чтобы при благоприятных технических условиях дать ему жизнь на экране.

Самый совершенный сценарий, конечно, не заменит такой записи, так же как либретто не заменит пантомимы, так же как литературные пояснения к произведениям Скрябина никакого представления о его музыке не дают.

Чтобы можно было на листе бумаги изобразить динамический этюд, нужны графические знаки движения,

Мы - в поисках кинематомы.

Мы падаем, мы вырастаем вместе с ритмом движений,

замедленных и ускоренных,

бегущих от нас, мимо нас, на нас,

по кругу, -по прямой, но эллипсу,

вправо и влево, со знаками плюс и минус;

движения искривляются, выпрямляются, делятся, дробятся, умножают себя на себя, бесшумно простреливая пространство.

Кино есть также искусство вымысла движений вещей в пространстве, отвечающих требованиям науки, воплощение мечты изобретателя, будь то ученый, художник, инженер или плотник, осуществление киночеством неосуществимого в жизни.

Рисунки в движении. Чертежи в движении. Проекты грядущего. Теория относительности на экране.

Мы приветствуем закономерную фантастику движений.

На крыльях гипотез разбегаются в будущее наши пропеллерами вертящиеся глаза.

Мы верим, что близок момент, когда мы сможем бросить в пространство ураганы движений, сдерживаемые арканами нашей тактики.

Да здравствует динамическая геометрия, пробеги точек, линий, плоскостей, объемов,

Да здравствует поэзия двигающей и двигающейся машины, поэзия рычагов, колес и стальных крыльев, железный крик движений, ослепительные гримасы раскаленных струй.

1922 г.

«Человек с киноаппаратом»:

Вертов продолжает эксперименты - исследует значение и возможности монтажа, в особенности монтажа интервалов между движениями, продолжает разработку своего образного языка кинодокументалистики. Вертов считал, что этот образный язык документального кино очень разнообразен, надо только уметь открывать его, обогащаться им. Одной из вершин творческой деятельности Вертова по праву можно считать немой экспериментальный фильм "Человек с киноаппаратом", в котором Дзига Вертов и пытается максимально представить возможности этого нового языка, отличного от языка литературы и театра.

"Вниманию зрителей: настоящий фильм представляет собой опыт кино-передачи видимых явлений. Без помощи надписей (Фильм без надписей), без помощи сценария (Фильм без сценария), без помощи театра (Фильм без декораций, актёров и т. д.). Эта экспериментальная работа направлена к созданию подлинно международного абсолютного языка кино на основе его

полного отделения от языка театра и литературы." - Дзига Вертов о фильме "Человек с киноаппаратом". Сама камера становится одним из "героев" фильма, на которую возложена миссия демонстрации возможностей киноглаза. В эпоху немого кино, а также в период перехода от немого кино к звуковому широко использовались титры, объясняющие, комментирующие происходящее на сцене. Но титры - элемент литературы, нежели составляющая кинематографа, и Вертов отказывается от них. Всё, что хочет передать автор, передается исключительно языком кинематографа. И здесь язык Вертова чрезвычайно богат, если не сложен: режиссер передает действительность визуальными образами и их сопоставлением, а также методом ассоциативного монтажа. Дзиговский монтаж создает впечатление того, что на экране параллельно (или почти параллельно) происходит много действий, то есть насыщенность городской жизни передается в полной мере. При этом эта насыщенность осмысленна, монтаж придает каждому образу свой смысл. Вертов создает городскую симфонию из образов, которые связаны друг с другом одним взглядом аппарата, мы глядим на них, как в колеедоскоп, ощущаем осмысленное движение жизни, понимаем, что это не просто фиксация действительности, но это осмысление окружающей действительности. Популярный британский киножурнал Sight & Sound в 2012 году составлял список лучших фильмов всех времён, для чего опросил почти тысячу кинокритиков. В результате этого опроса фильм "Человек с киноаппаратом" занял



Одна из афиш фильма «Человек с киноаппаратом»

восьмое место в этом списке. А в 2014 году Sight & Sound назвал эту картину Дзиги Вертова лучшим документальным фильмом всех времён.

«Были великие режиссеры, которые снимали обыденную жизнь, но у них в руках был угол съемки, степень приближения. Они снимали человека в его обстановке и в своем методе видения. Что же было нового у Дзиги Вертова?»

Он захотел снимать жизнь врасплох, внезапно найденную жизнь как бы вне искусства, вне привычных восприятий. Это ошибка? Нет, это неточно понятое слово „изобретение“», – Виктор Шкловский

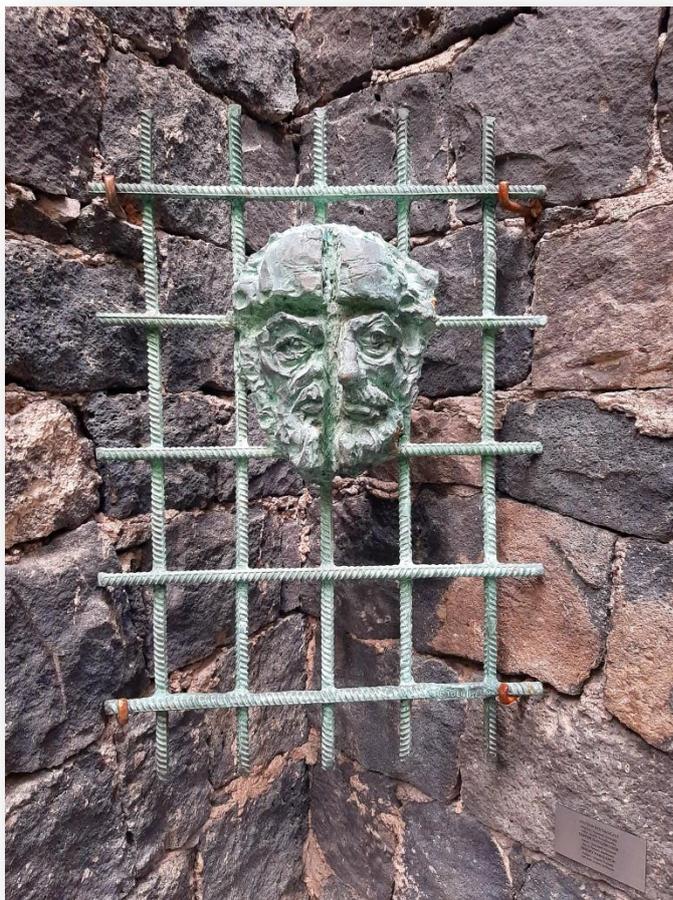
«Я обнаружил в „Человеке с киноаппаратом“ огромное количество элементов (кадров) именно кубофутуристического порядка. Я не имею под рукой этих элементов, чтобы провести аналогию с элементами кубофутуристическими, но кто видел „Человек с кино-аппаратом“, тот запомнил целый ряд моментов сдвига движения улицы, трамваев со всевозможными сдвигами вещей в их раз-ных направлениях движения, где строение движения уже не только идет в глубину к горизонту, но и развивается по вертикали. Надо сказать, что тот человек, который монтировал кадры, великолепно понял идею или задачу нового монтажа, выражающего сдвиг, которого раньше не было», – Казимир Малевич

Музей Сергея Параджанова пополнился работой известного российского скульптора Григория Потоцкого.

Слова классика "Я входил вместо дикого зверя в клетку, выжигал свой срок и кликуху гвоздём в бараке..." отскакивают теперь от зубов. Гораздо реже мы сталкиваемся с признанием Параджанова: "Я пережил трёх деспотов. Трижды я сидел в тюрьме. Три раза мне снимали шнурки с туфель и снимали пояс. И я в зубах держал штаны. Потому что меня вели в камеру навсегда". Жизнь Параджанова была пронизана стальными прутьями. Его не раз пытались убрать, закрыть, лишить возможности творить, приучить его к клетке и к оковам. Да, прутья пронзали его, пронзали его в течение жизни, но они не смогли пронзить его душу. "Параджанов превратил дух в материю", - метко сказал о нём Юрий Норштейн. Но с его духом ничего не случилось, его не удалось уничтожить никому, как ни старались, а старались не на шутку. "Я каждый день просыпаюсь, поражённый тем, что я ещё живой", - говорит человек, создавший "Цвет граната" и "Тени забытых предков".

Все мы знаем поразительные слова Параджанова о том, что он отомстит миру любовью. Человек, которому не давали снимать, гробили, уничтожали - мстил миру любовью. "Я только добротой выжил", - говорит Параджанов в одном интервью. Он смог остаться свободным человеком в самых сложных условиях. Сохранить взрывную фантазию, неугомонность, детскую непосредственность. Оставаться трогательным, незащищённым, незапрстающей раной в груди и с огромной любовью к жизни. "Опасно свободный человек", - какая формулировка для человека, который продолжает творить в самых невыносимых обстоятельствах!

Для меня творчество Параджанова неразрывно связано с его жизнью. И я не сразу открыл его для себя. Теперь он - пример того, как можно оставаться свободным человеком и говорить о красоте и о любви. И как можно не ограничиваться тем, что мы видим. Что можно допридумать, дорисовать, досоздать этот мир. Обыденность - это только материал. Дальше всё сам. И Параджанов не повествовал, а приглашал к сотверчеству. И дальше снова - всё сами, уже без Параджанова. Он нам показал, как это возможно.



Скульптура «Параджанов» Г.Потоцкого

Скульптура оказалась в музее, благодаря стараниям ректора РАУ Армена Дарбиняна - мецената, понимающего важность и своевременность этого приобретения, его значимость и символичность.

Обязательно сходите в музей Параджанова, где вы увидите рисунки великого режиссёра, его коллажи, письма и эту скульптуру. Параджанов прорывался сквозь эти прутья, чтобы отомстить миру любовью...

«Киноклуб - это было такое особое место, как портал или что-то в этом роде. Заходишь в Синий зал и попадаешь в эту особую атмосферу. Для этого нужен был не просто зал, конечно. У нас там и обычные лекции проходили, безо всякой киношной магии. Нужно, чтобы всё сложилось из множества деталей: Синий зал, полутьма (иногда для этого приходили пораньше и заклеивали окна газетами), настраиваемый проектор, хранитель Кигоклуба Роман Рудольфович неизменно рад вас видеть, "старички" уже сидят в первом ряду, "новички" неловко переминаются с ноги на ногу... Ах да, а за неделю до этого нужно было расклеить по университету афиши. А после просмотра дообсудить всё в личной переписке, иногда ночами напролет. Всё это про Киноклуб, но на самом деле там - гораздо больше.

Это было место встречи. С Кино (с большой буквы), с людьми, с собой. Посмотрела бы я когда-нибудь столько хорошего кино, заразилась бы хоть наполовину теми идеями, смыслами и красотой, не будь этих встреч по субботам? Вряд ли. Узнала бы, сколько интересных, необычных людей учиться со мной в одном здании? Тоже вряд ли. Это бы параллельный "официальной" учёбе процесс познания на языке образов кино.

Я очень благодарна Киноклубу за то, что он был. И всем причастным за то, что были там со мной, в Киноклубе.

Свет выключается. Начинается кино», – Сона Бурназян, киноклубница, выпускница РАУ

Памяти Резо Габриадзе



Резо Габриадзе

В начале этого лета от нас ушёл выдающийся сценарист, драматург, основатель Тбилисского театра марионеток Резо Леванович Габриадзе (1936 - 2021). Резо Леванович является сценаристом многих фильмов, среди которых блистательные картины Георгия Данелия "Не горюй!", "Мимино", "Кин-дза-дза". О Резо Габриадзе мы подробнее поговорим в следующем номере нашего киноальманаха, а следующий сезон наших встреч в Киноклубе начнём, пожалуй, с полнометражного анимационного фильма "Знаешь, мама, где я был?", снятый Леваном Габриадзе (сын Резо) по мотивам детских воспоминаний и рисунков Резо Габриадзе. Эта запись - памяти Резо Габриадзе. А также анонс просмотра фильма "Знаешь, мама, где я был". Поговорим о Резо Левановиче Габриадзе в следующем номере Киноальманаха.

Автор и составитель – Роман Надирян