

13

КИНО
ПРОВИНЦИЯ
ЖУРНАЛ О КИНО



ПОГОВОРИМ О РЕМЕЙКЕ

ОРИГИНАЛ VS КОПИЯ

В ЭТОМ ВЫПУСКЕ

ОТ РЕДАКТОРА

Перед Вами журнал, созданный от души и для души. Для той, которая хочет смотреть фильмы и думать о них. Линия нашего издания проста. Кинематограф, как и литературу, необходимо знать в его исторической прогрессии, в глубине кино времён. А потому темы наших выпусков во многом будут касаться забытых имён, фильмов, кинопроцессов. Или наоборот очень известных, но в каком-то ином киноракурсе. (В каком точно «ином», пока сказать не можем, концепция «иного» рождается на ходу). Надеемся только на одно. Наш журнал будет интересен многим и избранным. Во всяком случае вы однозначно получите удовольствие от просмотра тех фильмов, о которых мы будем вам писать.

Ада Казимировна Бернатоните,
кандидат искусствоведения, доцент

НЕ ОПЯТЬ, А СНОВА

Ремейк как явление массовой культуры эпохи потребления 3
Д. Грущенко

Раз ремейк, два ремейк, три.. 8
А. Агафоникова

От добротного детектива к культовому психологическому триллеру 11
Л. Фаерман

Мурнау и Херцог. Ремейк Носферату 14
Г. Жданкина

Удачная комедия требует продолжения 18
Н. Жилинская

GRANDMAESTRO СЛОВО МАСТЕРА

Новая «Угрюм-река»: сказ о потерянном кинематографе 21
Т. Москвина

«М»: взгляд режиссера на общество своего времени 24
Т. Кузнецова

Улыбка из кинопрошлого в кинобесконечность 27
А. Бернатоните

Ore uno 30
Т. Алексеенко

Вспомнить всё 33
Д. Морозов

Почтальон всегда звонит дважды 36
Л. Фаерман

Киномозаика ремейка. Размышления на тему «Невеста была в чёрном» 39
Е. Бородина

Мир без людей 43
Р. Седлецкий

TEMPOGGIO ПОГОДА НА СЕГОДНЯ

Северный ветер 6, 13, 20, 26, 32, 38, 45
Конёк-горбунок 10, 17, 23, 29, 35, 41



НЕ ОПЯТЬ, А СНОВА...

АВТОР: ДЕНИС ГРУЩЕНКО / ТОМСК

Это один из многих англицизмов, осевших в лексиконе современного человека. Сложно говорить, насколько обогатился наш язык. Конечно, заимствованный вариант звучит «параднее», нежели доморощенный аналог «переделка», от которого веет кустарщиной. К стати, до сих пор не определились относительно русского написания слова – «ремейк» или «римейк». Транскрипция английского слова remake говорит о правильности второго варианта, однако первый по частоте употребления ничуть не уступает.

Вспомните ваши ощущения, когда в руки попадает книга, прочитанная в детстве, но как будто забытая. Эффект от такой длился не один день. Конечно, не все образы, подхваченные цепкой детской памятью, добирались до настоящего. Но общее впечатление хранилось трепетно. И вот, спустя годы знакомое название. Но через время мы уже не те, и книгу воспримем иначе – с высоты жизненного опыта, сквозь призму созревшего сознания, из вычерченной системы координат. Знакомая история предстанет по-новому, обновлённые герои войдут в преображённый мир. Это видоизменение визуализации образов у нас в голове – своего рода ремейк литературного произведения. Иной взгляд на уже знакомое.

Когда кинематограф перебрался через океан из Европы в США, он взялся штурмовать растущую развлекательную сферу в поисках своей ниши. Пришла популярность, выросли доходы, загнав синемá в зависимость от благосклонности того, кто делает кассу.

РЕМЕЙК КАК ЯВЛЕНИЕ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ ЭПОХИ ПОТРЕБЛЕНИЯ

Потребитель нового искусства вышел из мелких киноплощадок «Никелодеонов», где всего за пять центов мог взглянуть на невиданное чудо техники. К 1910 г., по словам историка кино Мириам Хансен, он окончательно получил именование «зритель» и требовал зрелища, каждый раз нового и более грандиозного. Желал поглощать и готов был за это платить. А выросшая из пятицентовых зальчиков и фургончиков индустрия в конкуренции сбивалась с ног, чтобы дать свежий продукт. На американской земле, рано принявшей каноны индустриального общества, кинематограф быстро распух в огромную финансовую отрасль. В противовес кино как искусству.

Массовый американский зритель, воспитанный в духе безапелляционного патриотизма, прохладно воспринимает зарубежные фильмы, когда действия происходят не в Америке, а неамериканские актёры играют неамериканских персонажей. Между лентой привозной и отечественного производства среднестатистический американец выберет вторую.

В то же время в Европе или Азии кинотворцы выживают из своих многовековых культур уникальные истории, которые тепло принимаются зрителями разных стран. Глупо упускать шанс представить (читай – продать) их своим. Но французский или японский фильм не привлечёт массы и не принесёт большую прибыль.

Решение оказалось гениальным в простоте – взять успешно прокатанный где-нибудь фильм, т.е. уже испытанный, и переснять в местных реалиях с местными звёздами, на которые пойдёт смотреть привередливый местный зритель. Не нужно генерировать оригинальную идею, разворачивать её в захватывающую историю. Только просеивать мировой прокат, выхватывая удачные примеры, или неудачные, но наполнять их юмором времени. Так, фильм «В джазе только девушки», первое место сотни американских комедий XX века, Билли Уайлдер снял в 1959 году на основе двух версий фильма, носившего название «Фанфары любви». Их авторами были во Франции Ришар Поттье (1935) и в Германии Курт Хоффман (1951).

Как банальная забота о наполнении кармана, ремейкинг вошёл в систему. В переработку отправились фильмы 20-30-х, затем 50-70-х. Так по сей день. И не только в США. Стабильным фактором создания ремейков выступает новый этап технологий кинопроизводства. Когда-то слияние картинки и звука, сейчас повышение качества визуальных эффектов побуждает режиссеров демонстрировать новые возможности на старых сюжетах. Как, например, появление 3D. Итальянский философ, теоретик культуры Умберто Эко, размышляя на эту тему, вывел, что современное общество потребления живёт в «Эпоху повторений», пережёвывая идеи снова и снова в разных жанрах: «Ремейк заключается в том, чтобы рассказать заново историю, которая имела успех».

Потребность художника в переосмыслении и интерпретации есть неотъемлемая часть творческой природы. Созидательная деятельность может вестись только с учётом духовной преемственности, вовлечённости в традицию. Голоса уже сказавших слово никуда не исчезают, а неопиты творят с опорой на цельное культурно-художественное наследие. В их распоряжении есть обширный, хоть и не бесконечный, арсенал образов, символов, артефактов и выразительных средств. Он используется в зависимости от конъюнктуры или личного интереса. В постмодернистском словаре есть понятие пастиш – вторичное произведение, несущее отпечаток множества других – от итальянского *pasticcio* (паштет), так в конце XVII века называли стилизованную оперу-попурри, музыка которой заимствовалась из ранее написанных опер одного или нескольких композиторов. Если применить его как кинематографический приём, мы получим ремейк жанра. Например, фильм итальянского режиссера Серджио Леоне «Однажды на Диком Западе» (1968) отсылает к ранним американским вестернам.

Потребность художника в переосмыслении и интерпретации есть неотъемлемая часть творческой природы. Созидательная деятельность может вестись только с учётом духовной преемственности, вовлечённости в традицию. Голоса уже сказавших слово никуда не исчезают, а неопиты творят с опорой на цельное культурно-художественное наследие. В их распоряжении есть обширный, хоть и не бесконечный, арсенал образов, символов, артефактов и выразительных средств.

Он используется в зависимости от конъюнктуры или личного интереса. В постмодернистском словаре есть понятие пастиш – вторичное произведение, несущее отпечаток множества других – от итальянского *pasticcio* (паштет), так в конце XVII века называли стилизованную оперу-попурри, музыка которой заимствовалась из ранее написанных опер одного или нескольких композиторов. Если применить его как кинематографический приём, мы получим ремейк жанра. Например, фильм итальянского режиссера Серджио Леоне «Однажды на Диком Западе» (1968) отсылает к ранним американским вестернам.

Если сужать взгляд на ремейк с точки зрения кинематографа, то это всё-таки фильм, снятый на основе другого фильма. И, к примеру, повторная экранизация не являет собой ремейк в чистом виде. Хотя, сквозь призму постмодернистской концепции понятно, что если предыдущий фильм более-менее известен зрителю, то ремейк обязательно будут сравнивать. Смотреть, держа в голове оригинал, и проводить параллели. В связи с этим американский публицист, теоретик кино Томас Лейч, изучая вопросы адаптации и интерпретации в кинематографе, даже ввёл понятие «интертекстуальный треугольник», в рамках которого строятся отношения между ремейком, оригинальным фильмом и литературным текстом в основе обоих. Он разделил все ремейки на четыре типа: первый – повторная экранизация с учётом литературного произведения-источника, чтобы найти в нём что-то, прежде упущенное из виду; второй – актуализация и осовременивание сюжета или пересказ на языке новых технологий; третий – посвящение оригинальному тексту с целью максимально близко передать мысль автора; четвёртый – истинный ремейк, несущий черты предыдущих стратегий.

Не остаётся равнодушными к вопросу ремейка и зрители. Одни воспринимают каждый такой фильм как личное оскорбление, попрание памяти любимой классики и её создателей. Вплоть до оспаривания их права на существование новинки, как творческой единицы. Другие принимают спокойно и даже остаются под впечатлением. Просто смотрят кино.

Понятие ремейка незаметно просочилось в различные сферы, стало частью социокультурной действительности. «Чем обусловлено большое количество ремейков в вашем репертуаре? Это нехватка новых мелодий, новых авторов?» – спросила некоторое время назад журналистка во время пресс-конференции одного популярного исполнителя. Тот почему-то обиделся, заёрзал на стуле. Наверное, подсудно понимал-таки, что производство ремейка – путь менее тернистый, нежели претворение в жизнь оригинальной идеи.

До изобретения письменности истории, те же сказки и былины, передавались устно. Одна рассказывалась множество раз, постепенно видоизменяясь от рассказчика к рассказчику, которые расставляли акценты на своё усмотрение. Позже их записали, но литературные адаптации разных авторов могут отличаться друг от друга. До изобретения киносъёмки театральные постановки – визуализация литературных произведений – были уникальным творческим продуктом. В 1936 году на это указывал немецкий философ, эстетик Вальтер Беньямин – зафиксированное и многократно воспроизводимое киноизображение по-

АВТОР: ДЕНИС ГРУЩЕНКО / ТОМСК

теряло обратную связь со зрителем. Прилизанный посредством дублей и удачных ракурсов вариант не имеет души. Впоследствии постмодернизм смял понятие о первичности, и мы снова можем рассказывать одну историю много раз.

Но ремейк по-прежнему востребован, потому что зритель не однороден. Чаще всего он обязательно обратит внимание на то, что уже вызывало резонанс. Захочет просто увидеть, вспомнить. Или же сравнить их новое воплощение с прежним, отложившимся в памяти. Может быть, он изначально настроен скептически или даже враждебно по отношению к ремейку, но всё равно сходит в кино, чтобы убедиться. То, что нужно создателям фильма. Играя на чувствах людей, ремейк большей частью направлен на достижение коммерческой цели. Но у авторов есть возможность удовлетворить потребность зрителей в новых положительных эмоциях. Пусть эта потребность будет даже сиюминутной.

13



TEMPOGGIO

ПОГОДА НА СЕГОДНЯ

К Ренате Литвиновой можно относиться по-разному, для одних – она гениальная актриса и режиссер, звезда эпатажа и скромного бурлеска, для других – бесталанная выскочка, попсовая особа с псевдоинтеллектуальным имиджем. Но ее знают, она одна в своем роде, она узнаваема, и о ней слышали все, даже те, кто не слышит, в принципе. Однозначно, она художник странный, но узнаваемый.

И новая ее работа – про вечный новый год в стране, где царит эвфуистический матриархат и Северный ветер – настоящая живопись. А еще визуальное наслаждение, фантасмагория.

В фильме «Северный ветер» каждый кадр – это отдельное художественное произведение..

Лидия Шабалина / Томск

(продолжение рецензии на следующей странице)

СЕВЕРНЫЙ ВЕТЕР



Сюжет его связан с любовью, с ее бесконечностью и трагизмом бытия. Боль утраты неизбежна, в обычном или запредельном мире ты живешь для боли это неважно. И для любви. Женщины ждут своих мужчин, мужчины теряют своих женщин.

Определить стилистику фильма сложно. В нем элементы гротеска, сюрреализма (или родного русского реализма без «сюр»), а иногда и импрессионизм чистой воды. Но классический нуар вдруг перетекает в постмодернистскую мистерию, а вычурность вдруг перерождается в искренность, в нем есть и достаточно явная социальная повестка, и постирония.

Кажется, что фильм собрал в себя все, что делала Рената до этого. Узнаваем тост Фанни, «чтобы ты любил меня долго до гроба и после гроба», на который вся семья восторженно восклицает: «Наш тост, фамильный, северный». Это действительно коронный тост, который встречается в каждом фильме Ренаты. Главную героиню «Северного ветра», одну из предводительниц Северного клана, где правит вечный матриархат, зовут Рита, как в «Последней сказке Риты», и играет ее сама Рената. А через стеклянные двери в метро можно ходить в загробный мир туда и обратно, как через зеркало в «Богиня: как я полюбила». А образ стюардессы Фанни почти такой же «уверенно странный», как в «Небо, самолет, девушка».

И эти самоповторы и самоцитаты не что иное, как дань уважения Кире Муратовой, ее зримым и незримым присутствием фильм пронизан, он ей посвящен. А последняя сцена в вагоне метро из «Астенического синдрома», где полностью воспроизведен антураж «муратовского» вагона, а на его фоне строчка о посвящении фильма Кире Георгиевне.

В фильме есть множество отсылок к классическим произведениям литературы и историческим личностям. Здесь и вечная тургеневская проблема отцов и детей, и чеховские мотивы «Вишневого сада» и «Трех сестер», и плюшевый мир, за стенами которого бесконечная война «Дней Турбиных» Булгакова. И любимая тема всего мирового, а особенно нашего кинематографа – женщина, ждущая своего мужчину: с войны, после войны, и уже без войны. У зрителя возникает практически бесконечный поток киноаллюзий («Жди меня», «На семи ветрах», «Журавушка», а потом еще и «Ирония судьбы, или с легким паром», «Москва слезам не верит», «Одинокая женщина желает познакомиться», «Служебный роман»). И так до бесконечности. И так.

Кадры фильма напоминают и полотна всемирно известных художников, как у Паоло Соррентино в «Молодом папе». Есть здесь и аллюзии к культовым режиссерам и их фильмам: основоположнику мирового кинематографа, изобретателю первых кинотрюков и пионеру кинофантастики Жоржу Мельесу (сцена в ванной), к оscarоносному, именно по звуку, «Пятому элементу» (вокальная партия певицы по вызову в исполнении Хиблы Герзмава), к стальному когтю Комдива Котова в «Утомленных солнцем 2» (железный палец Риты, который появляется именно тогда, когда все начинает рушиться), к знаковому для всего постсоветского пространства фильму Эльдара Рязанова «Ирония судьбы, или с легким паром» (адрес поместья Северного клана: 3 улица Поэтов Северных полей, как 3 улица Строителей). Хаотичность происходящего напоминает «Неоконченную пьесу для механического пианино» Никиты Михалкова. А употребляемое на фоне

разрушающегося поместья по поводу и без шампанское к истории, о которой Рената часто рассказывает в интервью, как о поразившей ее воображение. Антон Павлович Чехов перед смертью попросил бокал шампанского. Необходимо вспомнить и отданную честь Дэвиду Линчу снежинками, взлетающими в небо, с обратной съемкой.

Как будто Рената решила поделиться со зрителем чем-то очень личным, сокровенным, важным, чем всегда была для нее любовь. Об этом ее фильмы, ее роли и ее интервью. Вот и в «Северном ветре» любовь есть главная сюжетная линия, исходное событие, кульминация и сверхзадача и то единственное, что скрепляет и делает фильм цельным.

«Северный ветер» – манифест любви. Здесь у каждой ее грани свое место, свой герой: верная «до гроба» Маргарита (Рената Литвинова), верный любви и после гроба Бенедикт (Антон Шагин), романтический собственник, верующий в любовь с первого взгляда, кузен Борис (Максим Суханов), почитатель страстной любви без взаимности создателя к своему произведению пластический хирург Жгутик (Никита Кукушкин) и все прочие и остальные герои. Каждый со своей любовью, точнее с ее формой.

Саундтрек к фильму, написанный Земфирой, как северный ветер обжигает, охлаждая разум, чувства делая ясными.

Хочется говорить о «Северном ветре» как о фильме-манифесте любви. Он еще и о смерти любви, если ее отпустить намеренно или по неосторожности.

«Мы все так хотим, чтобы нас любили», – часто повторяет в своих интервью Рената Литвинова. Как добрая волшебница, ломая предрассудки и разрушая суеверия, Рената дарит нам именно «13 час, который сильнее смерти и ради любви», а не 25 как в «Ожидании Годо» С. Беккета.

Она предлагает зрителю решиться и воспользоваться 13 часом, как это сделала ее героиня, повернув время вспять.



РАЗ РЕМЕЙК, ДВА РЕМЕЙК, ТРИ...

**АВТОР:
АННА АГАФОНИКОВА
/ ТОМСК**



Ремейки появились на заре становления кинематографа. Как бы мы к ним не относились – ругали, любили, считали ненужными – они есть, они имеют под собой очень серьезное обоснование.

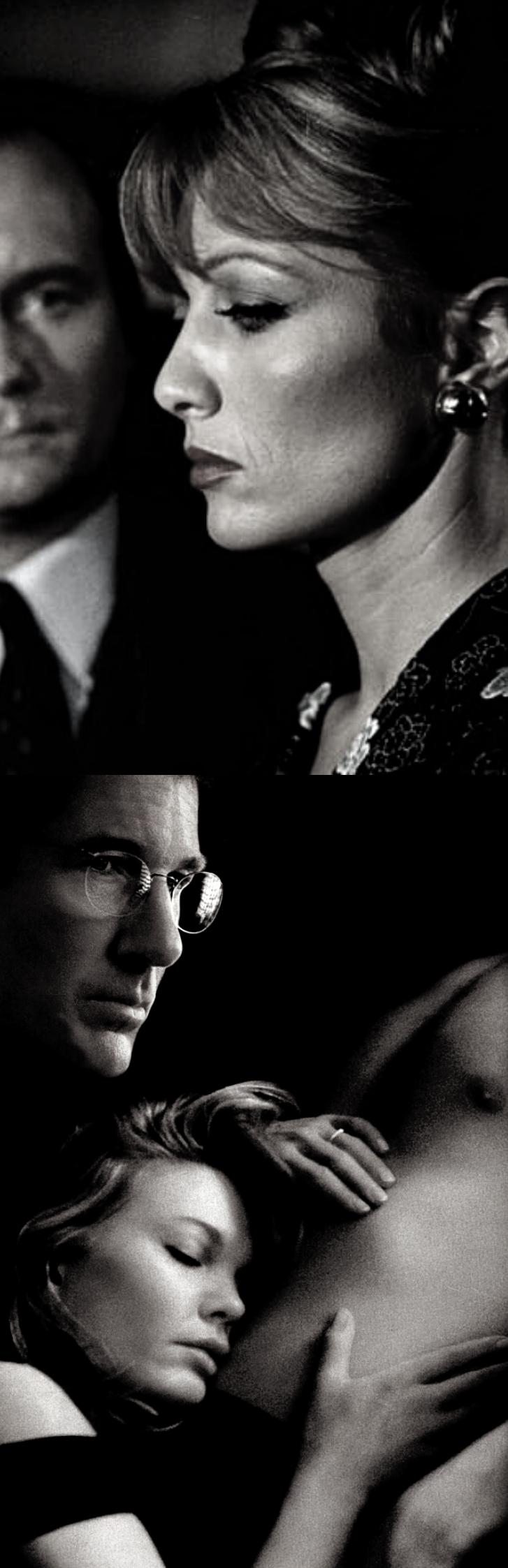
Ремейк может быть полным, и тогда просто переснимается фильм. В истории кино есть случаи, когда режиссер ремейка даже распечатывает раскадровку уже существующего фильма, пытается повторить все сцены, но с другими актерами, дублируя декорации. Максимальный повтор всех ранее снятых нюансов. Точный ремейк также достаточно узнаваем, но тут может быть помещение героев в иные условия, соответствующие времени создания. Частичный ремейк позволяет режиссеру изменять сюжетные повороты, перемещать героев в другое время и пространство.

Очевидными причинами, по которым могут сниматься ремейки, связаны с желанием диалогизировать с прошлыми киношедеврами, а также с развитием технологий. Проба нажать на узнавании любимых героев и зрительской любви создает бесконечное количество перезагрузок, снятие приквелов, сиквелов, расширенных версий. Все это так или иначе связано с ремейками. Часто жажда наживы становится причиной критики вновь создаваемых кинокартин. Но каждый имеет право на диалог, тем более, если привлечены известные актеры, а сюжет вдруг получает новое движение и возрождает первоисточник. Яркий пример это фильм «Неверная» 2002 года режиссер Эдриан Лайн, который возвращает зрителям интерес к творчеству Клода Шаброля и является ремейком его фильма 1968 года «Неверная жена». В совпадении названий заметно уважение к первоисточнику.

Развитие технологий заставляет переснимать многие шедевры снова и познакомить с ними широкого зрителя. На немые фильмы накладываются современные аранжировки: хард-рок группа Lordi сделала очень аутентичный музыкальный ряд к фильму Фридриха Мурнау «Носферату-симфония ужаса» 1922. Черно-белые кинокартины «раскрашиваются», и не только наши «Золушка» и «Семнадцать мгновений весны», но и заокеанские, например, юмористические сектчи-шедевры с участием Стэнли Лорела и Оливера Харди времен Великой депрессии. Подобные «киновыходки» позволяют познакомить со многими старыми картинами новое поколение. Создание ремейков часто делит поколения на «у нас было лучше» и «ну, вы и динозавры», но какую версию принимать зависит от собственного вкуса зрителя.

Третьей явной причиной создания ремейков является переосмысление сказанного. Несомненно, подобные ремейки очень обогатили кинематограф. Режиссеру хотелось пересказать свою любимую историю, раскрыть ее зрителю по-новому, показать свое видение определенного вневременного сюжета, а может быть и просто рассказать историю с другого континента или временного отрезка, которую его соотечественники навряд ли когда-нибудь посмотрят.

Часто встречается мнение, что кинематограф себя исчерпал, Наоми Уоттс в одном интервью сказала: «С каждым годом ремейков становится все больше. У нас заканчиваются идеи, что по сути своей, греховно, и за что всем нам предстоит гореть в аду».



Но нужно понимать, что культура очень нестатична: меняются смыслы, меняются образы и довольствоваться прежними трактовками становится невозможно. Вот тогда ремейк помогает переосмыслить старые нормы поведения, внести коррективы в семантику фильма. Особенно это заметно с развитием различных политических ситуаций и социальных течений. Ремейк может либо переформулировать старую проблему, либо поместить ее в новые реалии и предложить иное разрешение ситуаций. Таким образом, можно создавать поларные точки зрения и острее воздействовать на ум зрителя. Основная проблема ремейков – некачественная переработка, которая очень часто превращается в пародию. Но, в целом, судя по кассовым сборам, люди не прочь вновь погрузиться в давно известную историю.

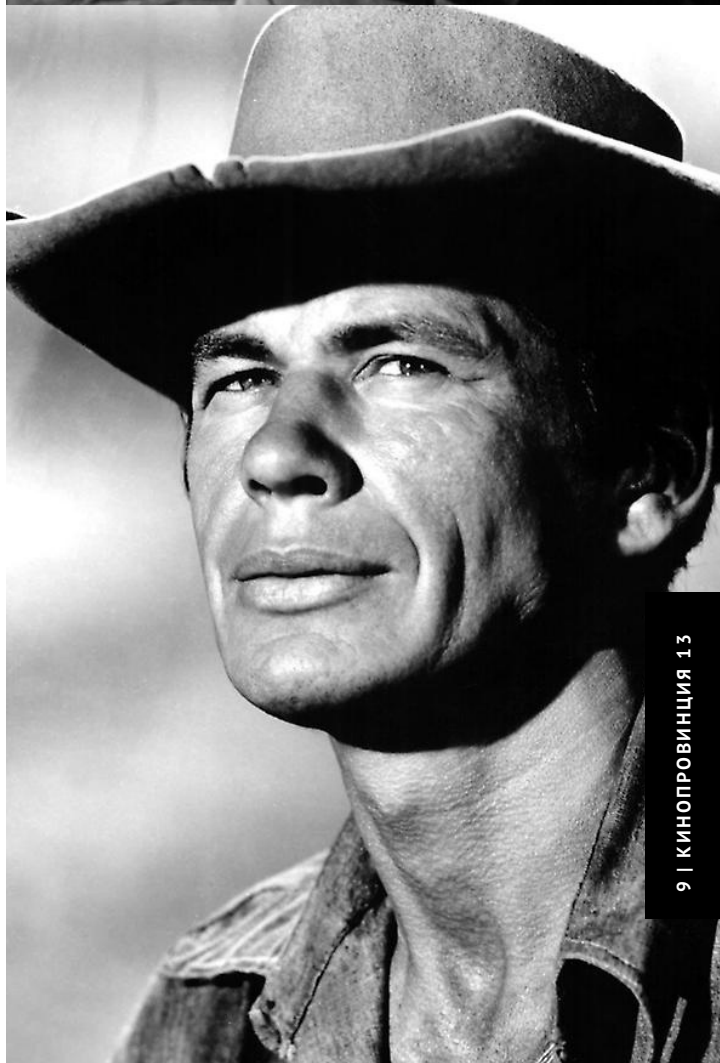
Особенная категория ремейков – создание фильмов на основе литературных произведений. Сложно анализировать экранизации, особенно когда между ними незначительное количество времени прошло. Как, например, «Газовый свет» 1940 год Великобритания режиссер Торолд Дикинсон и 1944 год США режиссер Джордж Кьюкор, фильмы поставлены по пьесе Патрика Хэмилтона. Или другой, не менее интересный пример, «Нежная улыбка» 1932 год США режиссер Сидни Франклин и 1941 год США режиссер Фрэнк Боргези по пьесе Джейн Коул. Невозможно однозначно утверждать какая из версий оригинальнее и «первичнее», является ли фильм, снятый позже, переосмыслением предыдущей картины или это желание режиссера показать своими словами и глазами любимое литературное произведение. Экранизация, с безусловностью, не является ремейком, но по своей кинематографической природе она следует за ним, неотступно вызывая аллюзии и ассоциации.

Ремейк – как и многие другие явления нашей жизни имеет своих любителей и ненавистников. Он может стать и цельным художественным продуктом, превзойдя по культурной ценности оригинал, либо «затмить» предшественников степенью своей вторичности. А смотреть или нет ремейки каждому свое, иногда они затмевают первоисточник на века.

Легендарный фильм Билли Уайлдера «В джазе только девушки» 1959 г. стал ремейком никому не известного французского фильма «Фанфары любви» Ришара Поттье 1935 года, который вряд ли кто-то смотрел, но посмотрит для сравнения, если «любит погорячее». Фильм Джона Стерждеса «Великолепная семерка» (США 1960 год) снят на основе фильма Акиры Куросавы «Семь самураев» (Япония 1954 год). Великого японца многие переснимали и достаточно успешно. «Запах женщины» Мартина Бреста с Аль Пачино 1992 года ремейк фильма Дино Ризи 1974 года с Витторио Гассманом. Фильм «Правдивая ложь» Джеймс Кэмерона 1994 года ремейк кинокартины «Тотальная слежка» Клода Зиди 1991 года. Ремейк нужен истории кино, именно для того, чтобы сделать ее многогранным ребусом.

АВТОР: АННА АГАФОНИКОВА / ТОМСК

РАЗ РЕМЕЙК, ДВА РЕМЕЙК, ТРИ...



TEMPOGGIO

ПОГОДА НА СЕГОДНЯ

Фильм многими был ожидаем, тем более что Шагин по типуажу подходит не менее, чем Алейников, а может и больше, если говорить о вкусе современного человека. Фильм красивый и яркий.

Но если любите произведение Ершова, то разочарование неизбежно. Там от него только какие-то фабульные моменты. Минимальные. Остались по-прежнему три сына у старика, и даже кобылица имела место быть. А еще Конек, разумеется, Горбунок, даже Жар-Птица имела место быть и в тексте, и в фильме. А царь этаким полным утырок, его отлично сыграл Михаил Ефремов. Такой махровый идиот, как и полагается по тексту.

КОНЁК-ГОРБУНОК



ОТ ДОБРОТНОГО ДЕТЕКТИВА К КУЛЬТОВОМУ ПСИХОЛОГИЧЕСКОМУ ТРИЛЛЕРУ

АВТОР: ЛИЛИЯ ФАЕРМАН / ТОМСК



Фильм «Газовый свет» 1940 г., снятый по пьесе Пэтрика Хэмилтона Торолдом Дикинсоном в Великобритании, отличается легкостью, динамизм, остроумие. Он более точен в создании внутреннего нерва, чем фильм «Газовый свет» 1944г. (США режиссер Джордж Кьюкор). Его жанр однозначно определить невозможно. Детективная фабула передана без особого психологического нагнетения. Диана Виньяр, играющая главную героиню, которую зовут Белла (как в пьесе), не изображает бесконечных страданий. Ее жизнь с мужем, потенциальным убийцей, не так ужасна, как у героини «Газового света» 1944 г.: у нее есть любимое существо, собачка, она гуляет с ней по улице, общается с людьми. Она здоровый, жизнерадостный человек, которого не так легко довести до безумия. Она выросла на свежем воздухе, в деревне, у нее есть кузены, ее психика неотягощена травмой (она не видела убийства). Злодей-муж вполне обаятелен и не так заиклен, в отличие от героя Шарля Буайе, на драгоценностях.

Для него рубины не самоцель, а инструмент обеспечить себе роскошную жизнь, а затем жить, наслаждаясь. Его интрижка с Нэнси не только способ заполучить союзника в осуществлении коварного замысла сведении жены с ума, а вполне реальный мужской интерес. В фильме 1940 г. много остроумных реплик и моментов, связанных, в основном, с героем, расследующем дело об убийстве и пропавших камнях.

«Я ХОТЕЛ СТАТЬ ЛИБО САДОВНИКОМ, ЛИБО ВЗЛОМЩИКОМ», - ГОВОРИТ ОН, ПРИСТУПАЯ КО ВЗЛОМУ СТОЛА,

или «Иди и выжми из нее все, я имею в виду информацию», - направляет он своего помощника на свидание со служанкой. Здесь есть сцены, нехарактерные для детективного жанра, а тем более для триллера. Это канкан в мюзик-холле. Он не несет никакой смысловой нагрузки, просто великолепный музыкальный номер, который можно показывать отдельно. Такого фантастического исполнения не увидишь и в наши дни. Кажется, режиссер просто был заворожен этим танцем, а поэтому вставил его в фильм. Что касается утонченного драматизма, то стоит упоминания изысканный психологизм сцены, где Бэлла держит в руках нож, а зритель понимает, что наступил момент мести. В ее глазах, но только на мгновение, появляется нечто такое, что позволяет поверить, что она зарежет мужа вполне хладнокровно, с улыбкой на губах. Белла в фильме 1940г. не паталогическая жертва, а просто женщина, попавшая в сложные обстоятельства.

Принципиально отличны финалы. В фильме 1940 года супруг сам готов сойти с ума, осознав, что рубины, которые он искал, всегда находились рядом с ним. У Кьюкора иной вариант развития событий. Герой Шарля Буайе озабочен нахождением богатств как таковых. Он ищет неизвестно что, скорее всего сам себя. И сама жертва в варианте 1940 года кажется более органичной. Это глубоко престарелая родственница Поля Маллена, богатая и скупая, горло которой так и хочется перерезать. В другом фильме жертвой Маллена становится его прекрасная, молодая, талантливая возлюбленная, и именно она прихорашивается тетюшкой Беллы. Родственницы перешли из рук в руки.

Стоит отметить. Что для истории мирового кинематографа роль Торолда Дикинсона не менее важна, чем Джорджа Кьюкора. Он не только номинант на «Оскар» (1959 год лучший документальный фильм «Overture»), но и последний в его фильмографии, как режиссера, фильм это первый фильм в истории израильского кинематографа «Высота 24 не отвечает» (1955 Канн номинация на Золотую пальмовую ветвь)

Фильм 1944 г уже ближе к психологическому триллеру. Сюжет для зрителя не имеет никакой интриги, но фильм держит в напряжении. Это происходит за счет того, что правда известна. Постоянно нагнетается психологическая атмосфера, чему способствуют и пейзажи с обязательным лондонским туманом, и изображение дома, бывшего молчаливым свидетелем убийства. Ингрид Бергман играет жертву, чей психологический слом постепенно усиливается. Однако, героиня Бергман, которую кстати зовут Пола, была бы более убедительна, если бы этой самой «жертвы» в ней было меньше. Она не может выйти на улицу, не встречается с людьми, в ее жизни нет ничего, кроме мужа и погружения в собственные переживания. Она даже ходит согнувшись, как от удара под дых. Временами Бергман начинает раздражать своей аморфностью, хочется ее встряхнуть, разбудить, поэтому героиня, при всей своей красоте, не вызывает особого сострадания. Она оживает в сцене с ножом и играет очень убедительно, но той «дьяволилки» в глазах, которая есть у героини Дианы Виньяр (актрисы, снявшейся в фильме 1940 г.), у нее не появляется. Ее супруг-злодей, поглощен одной страстью, драгоценностями, причем непонятно, зачем они ему нужны. Такое впечатление, что «камушки» для него есть самоцель. Наверное, если бы он их получил, он просто бы сел и стал ими любоваться, постепенно сходя с ума. Даже его интрижка с Нэнси подчинена его единственной страсти, получению камней. Персонажи Ингрид Бергман и Шарля Буайе несколько схематичны и прямолинейны: она - несчастная жертва, он - злодей, одержимый паталогической страстью к драгоценностям. Персонажи второго плана иногда кажутся более живыми и интересными, чем главные герои. Это горничная Нэнси, глуховатая Элизабет, неугомонная, любопытная соседка. Но, тем не менее, именно «утрированность» главных героев фильма 1944 г. позволила говорить о появлении термина «газлайтинг», как вида психологического насилия и манипуляции и по-новому открыла эту тему для кинематографа. В контексте анализа этих двух фильмов можно утверждать, что экранизация перетекает в неосознанный диалог Кьюкора со своим предшественником. Он неизбежно опирается на него и постоянно отрицает. Но в качестве судьбы необходим зритель.

АВТОР: ЛИЛИЯ ФАЕРМАН / ТОМСК

**ОТ ДОБРОТНОГО ДЕТЕКТИВА
К КУЛЬТОВОМУ
ПСИХОЛОГИЧЕСКОМУ ТРИЛЛЕРУ**



TEMPOGGIO

ПОГОДА НА СЕГОДНЯ

Это фильм о бесконечных разновидностях любви. Один любит и уверен, что знает, как лучше (Маргарита/Хирург/Фанни). Другой любит и позволяет иллюзиям полностью завладеть сознанием, временем жизни, мечтами, даже если объекта любви нет рядом (Бенедикт). У третьего "любимую/любимого не отдают" (Фаина). Кто-то любит деньги (Лотта), которые достаются незаслуженно и быстро гниют. Кто-то говорит, что любит всех, но, когда приходит время поступков, а не слов, не может простить и уходит на войну, убивать или быть убитым (Хьюго).

СЕВЕРНЫЙ ВЕТЕР



МУРНАУ И ХЕРЦОГ. РЕМЕЙК НОСФЕРАТУ

АВТОР: ГАЛИНА ЖДАНКИНА / ВОЛГОГРАД



Режиссёр Фридрих Вильгельм Мурнау, существенно изменивший мировой киноландшафт и ставший родоначальником жанра «хоррор», прочно обосновался на киноолимпе среди величайших кинематографистов. Его гениальные классические картины 20-х годов прошлого века трогают зрителей до глубины души и сегодня. Его связи с современным авторским кино до сих пор остаются достаточно тесными. Эстетические традиции, заложенные им около ста лет тому назад, имеют счастливое продолжение и сейчас. Особенно последовательно прослеживается эта связь в творчестве Вернера Херцога. Недаром Жиль Жакоб назвал его в своё время «новым Мурнау». Один из самых ярких и своеобразных лидеров «нового немецкого кино», оригинальный и неоднозначный представитель современного радикального авторского кинематографа всегда считал Мурнау значительнейшим кинематографистом всех времён и народов – «режиссёром режиссёров», а его пророческую картину «Носферату, симфония ужаса» / *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (1922) – одной из лучших за всю историю мирового кинематографа. Ведь в переполненном страхом и ужасом хорроре отразились важные для немецкого коллективного сознания мысли и идеи, с невероятной глубиной и точностью было зафиксировано состояние мятущейся немецкой души: «Немецкая душа, измученная навязчивыми образами тиранического произвола в мире хаоса, которым управляют инстинкты, и живущая под угрозой рока, скиталась в мрачном пространстве, подобно призрачному

«НОСФЕРАТУ – СИМФОНΙΑ УЖАСА» (1922) ФРИДРИХА ВИЛЬГЕЛЬМА МУРНАУ И «НОСФЕРАТУ – ПРИЗРАК НОЧИ» (1978) ВЕРНЕРА ХЕРЦОГА

кораблю из «Носферату» [1, с. 111].

Появление ремейка «Носферату – призрак ночи» / *Nosferatu: Phantom der Nacht* (1979) в творчестве Вернера Херцога совсем не случайно. Он прочно связывает его с великим немецким кино 20-х годов XX века, экспрессионистской и неоромантической традицией, хотя сам режиссёр любит повторять, что никогда никому не подражает и не чувствует причастность ни к одному из художественных направлений. В любом случае, Херцог очень бережно подошёл к материалу первой «вампирской» истории, рассказанной на экране Мурнау. Он чутко уловил то, что пытался выразить в своём устрашающем фильме ужасов режиссёр-экспрессионист. Отдельные эпизоды с точностью до деталей передавали обстановку и атмосферу легендарного киношедевра, а сам Носферату в исполнении потрясающего харизматика Клауса Кински местами удивительно напоминал неподражаемого и легендарного Макса Шрека – Носферату из фильма Мурнау. Но необходимо признать, что эти две удивительно близкие по духу картины всё-таки существенно различаются в трактовке персонажей и

отдельных деталей повествования.

Сначала вспомним первоисточник – нашумевший готический роман ирландского писателя Брэма Стокера «Дракула», появившийся в конце XIX века в Англии (1897), в Германии он был впервые опубликован в Лейпциге в 1922 году. Не выделяясь особыми художественными достоинствами, выразительностью и богатством литературного языка, он заворожил читателей прежде всего напряжённостью, динамикой и увлекательностью происходящих в книге событий. Дракула – воплощение абсолютного беспощадного зла, которое трудно преодолеть и остановить. Но выманить вампира из своего логова, заманить в ловушку и обезвредить оказалось вполне реально. Любопытно, какую роль определил Стокер персонажам женского пола в своём романе. Именно женщины стали ретрансляторами зла, через них зло вторгалось и утверждалось в сильном и агрессивном мужском мире. Люси становилась первой жертвой Дракулы, потом разнузданной вампиршей становилась её подруга Мина. В своём романе Стокер выражал свои личные мужские комплексы перед непонятной и непознанной женской сексуальностью, он испытывал и не мог скрыть свой чисто мужской страх перед враждебной, как ему казалось, женской природой [2].

Мурнау, прочитав роман на одном дыхании, «заболел» им. Попытался договориться со вдовой писателя Флоренс Стокер о продаже авторских прав, требуемая ею сумма оказалась немыслимой. Но это никак не повлияло на страстное желание снять первый «вампирский фильм», сделать его зрительским. Сценаристом фильма был выбран Хенрик Галеен, который, адаптируя роман, сознательно выбирал такие драматические и напряжённые моменты, которые бы однозначно вызвали сильные эмоции. Только что созданная амбициозная компания «Prana – Film», которой не давал покоя коммерческий успех экспрессионистского шедевра «Кабинет доктора Калигари» / *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920), надеялась на ошеломляющий триумф поддержанного ею проекта Мурнау.

Сценарист с «подачи» режиссёра разработал отсутствующую в романе эпидемию чумы, распространяемую крысами Дракулы. Пришлось уменьшить количество персонажей, изменить имена.

Граф Дракула превратился в Носферату [3] – отталкивающего вампира графа Орлока, сражённого внезапной любовью к обладательнице прекрасной шеи Элен, и, отправляющегося из-за этого в Висборг. Но основная сюжетная канва всё-таки была сохранена. Молодой, только что женившийся клерк Томас Хуттер, выполняя служебное поручение, приезжает в загадочный замок и ночью становится жертвой вампира. На следующий день, испугавшись, сбегает и возвращается к своей возлюбленной. Но тень вампира теперь неотступно следует за его женой Элен. Удерживая вампира до утра, самоотверженная женщина жертвует собой ради спасения всех жителей города. «Силы тирании пасуют перед великой любовью...» – вот главная идея фильма. Справедливости ради, необходимо подчеркнуть, что всё-таки существенное влияние на название картины и его главную идею оказал не сценарист, а художник и декоратор Альбен Грау, который был известен своими спиритическими наклонностями. В журнале «Экран и сцена» [4] в момент съёмки фильма он опубликовал текст

под названием «Вампир» / *Vampire*, в котором поведал историю своего знакомства в зимние дни 1916 года времён Первой мировой войны с одним пожилым сербским крестьянином, к которому по долгу службы был приквартирован. Старик утверждал, что его отец и есть так называемый живой мертвец – бессмертный Носферату, показывая государственную бумагу с печатями, в которой говорилось о факте эксгумации тела, обнаруженного без признаков разложения и с выпирающими изо рта огромными клыками. Местный священник после трёхкратной молитвы «Отче наш» всадил в него кол. Его прах был развеян по ветру.

Но вернёмся к главной идее Мурнау – жертвенности Люси, которая уже не является столь важной для Херцога. Носферату умирает, но остаются его последователи. Мы видим нового вампира в лице Джонатана. Всё очень печально в этом мире. Вампиризм бессмертен. Зло непобедимо. В классическом хоррор-фильме обязательная вера в победу добра над злом была непрременной. В современной же версии эта победа просто невозможна.

«Носферату» Мурнау для Херцога – проекция тьмы и страхов, картины проникающего, захватывающего и не отпускающего ужаса, прячущиеся в душе человека. Херцог сравнивает отталкивающего монстра Мурнау с омерзительным насекомым, от которого нет никакого спасения. Оно неумолимо преследует свою жертву и медленно подползает к ней всё ближе и ближе. Это – персонаж без души, «кровожадный вампир-тиран, родившийся на пересечении мифа и сказки» [1, с. 85].

В новой версии «Носферату» режиссер пытается освободиться от спрятанного в душе страха. Он вместе с исполнителем главной роли Клаусом Кински разрушает бездушные и мертвечину, царящие в трактовке главного героя. Носферату Херцога – трагическое существо, страдающее от одиночества и невозможности умереть.

Носферату, как никто из его героев, тоскует по любви и жаждет её, приобщаясь к человеческим страданиям. В этом персонаже отчётливо проявляется тенденция, характерная для персонажей его других фильмов. Чем больше герой страдает, тем ещё более чуждым становится для него окружающий мир.

Граф Дракула у Херцога не вызывает такого же ужаса, отвращения и отторжения, как у Мурнау, а вселяет скорее всего жалость, почти (!) сочувствие. Если у Мурнау «вампир – гениальное предвидение прихода Гитлера к власти» [5], то фильм Херцога словно показывает, что произошло с миром и Германией после краха третьего рейха. У Херцога градус «ужаса» определённо снижается. Носферату страдает от своего бессмертия и ничтожности происходящего вокруг, сам превращаясь чуть ли не в жертву.

Введенный Галееном мотив чумы Херцог развивает в совершенно ином направлении, нежели Мурнау. Он хочет показать, как крах «старого» порядка высвобождает жизненную энергию, зажатую в тиски моральных норм до такой степени, что вроде бы можно жить (точнее – существовать!) даже перед страшным лицом смерти. Компания поражённых людей чумой, сидящая за столом на площади, напоминает благоспитанных церковных служителей, которые чинно отдыхают на природе в воскресный день. И всё же, приглядевшись, понимаешь, что это «пир во время чумы»: между разбросанной по земле мебелью снуют свиньи, а небольшие костры, чуть колышущиеся от дыхания чумы, сигнализируют о близком «конце света».

МУРНАУ И ХЕРЦОГ. РЕМЕЙК НОСФЕРАТУ

АВТОР: ГАЛИНА ЖДАНКИНА / ВОЛГОГРАД

Если «Носферату» Мурнау прежде всего реально пугающая и страшная картина, то «Носферату» Херцога – безумно красивая и печальная. Однако, Херцог, в отличие от большинства экспрессионистов, не прибегает к деформации реальности, впрочем, как и Мурнау [6].

Он не предлагает «другой» субъективно-сновидческий мир, не «напрягает» средства художественной выразительности. Сцены умирающего от чумы Висмара художник рисует мягкими, приглушёнными тонами. Херцог микширует, а затем и вовсе исключает «эффектное» шумовое оформление в сценах, когда Люси, всматриваясь в лица смертельно больных людей, идёт по рыночной площади. Полчища белых крыс одолевают город, по которому бродят бездомные животные. На темной мостовой в глаза бросаются ярко освещенные многочисленные гробы, сколоченные из свежего дерева. Тонкий дым поднимается от чумных костров. В фильме нет шокирующих, кровавых сцен «ужаса», принятых в жанровом кино. Картина, как и многие фильмы режиссёра, больше похожа на сновидение, галлюцинации.

Херцог пытается достичь того невероятного эффекта, который присутствует в черно-белом культовом шедевре Мурнау. Натурные съёмки в картине великого немецкого режиссера немого кино [7] придавали фильму мистическое настроение и помогали создать напряжённую атмосферу действия. Соответствующего эмоционального настроения добивается и Херцог.

1. Кракауэр З. Психологическая история кино. От Калигари до Гитлера. М.: Искусство, 1977, с. 111.
2. Вероятно, к таким воззрениям он пришёл, основываясь на жизненном опыте во взаимоотношениях со своей красавицей-женой Флоренс, которую он всегда безумно ревновал.
3. Старославянское слово «носифур-ату» означает в переводе с греческого языка – распространитель чумы.
4. «Film und Buehne» Nr 21 / 1922.
5. Theobaldy J. Fahrten ins Ungeheure. – Werner Herzog. Reihe Film 22. Muenchen, 1979, S. 45.
6. Мурнау сознательно отказался от театральных декораций, всё было снято на натуре и в аутентичных интерьерах.
7. Съёмки фильма Мурнау проходили в Висмаре, Любеке, Лауенбурге и Ростоке, сцены в Трансильвании – в Северной Словакии в аутентичном средневековом XIII века Оравском замке.



TEMPOGGIO

ПОГОДА НА СЕГОДНЯ

Царь-девица в исполнении Паулины Андреевой полностью соответствует тексту Ершова «а ножонка то, ножонка, тьфу ты, словно у цыпленка, чай полюбится кому, я и даром не возьму!!!» А вот приключения и испытания узнаются с трудом. Не было никакого корыта с белоярым пшеном и вином, никакого шатра для царь-девицы. И даже у «Рыбы-Кит» меж усов не искали девушки грибов. И города на хребте у него не было. Пресловутые три Котла грандиозны!!! А костюмы!!! Они потрясающие!!!! И декорации тоже!!! И актеры играют хорошо. Хотя Спальник, как таковой, отсутствует. Но и без него отрицательных героев хватает. Только Ершова жалко, хотя есть надежда, что он с небес эту версию с юмором воспримет.

12 КОНЁК- ГОРЬБУНОК

УДАЧНАЯ КОМЕДИЯ ТРЕБУЕТ ПРОДОЛЖЕНИЯ

**АВТОР:
НАТАЛЬЯ ЖИЛИНСКАЯ
/ ТОМСК**



В 1940 году американская кинокомпания RKO Picture снимает изящную скрюболл-комедию «Моя любимая жена», пригласив на главные роли признанных звёзд Голливуда: Кэри Гранта, Айрин Данн, Гейл Патрик и Рэндольфа Скотта. Сюжет фильма незамысловат: Ник Арден обращается в суд, чтобы тот признал умершей его жену Эллен, 7 лет назад пропавшую без вести при кораблекрушении, и зарегистрировал новый брак Ника с Бианкой. В этот же день Эллен возвращается домой. Она вовсе не погибла, а провела 7 лет на необитаемом острове, и, как выяснится позже, не одна, а в компании красавца-мужчины Стивена Брекетта. (Кстати, в 1941 году кинокартина претендовала на три Оскара, и одна из номинаций была как раз за «лучший сюжет»). В фильме всё соответствует законам жанра эксцентричной комедии: и неправдоподобный сюжет, и быстрые диалоги, и обязательное противостояние мужчины и женщины. С самого начала действия в фильме развиваются стремительно и динамично. Как всегда, мил и забавен Кэри Грант, герой которого демонстрирует нерешительность и растерянность в сложившихся обстоятельствах беготни между двух своих жён. Отлично в дуэте с Грантом играет свою роль напористой «воскресшей жены» Айрин Данн. Несколько блёкло выглядит Гейл Патрик (Бианка), она явно проигрывает Айрин Данн. Зато как хорошо, уверен и выразителен Рэндольф Скотт в роли Брекетта.

Расцвет голливудских скрюболл-комедий приходится на 30-е – 40-е гг. прошлого века. Лучшими фильмами в этом жанре принято считать работы режиссёра Говарда Хоукса «Воспитание крошки» (1938 г.) и «Его девушка пятница» (1940 г.). И в том, и в другом фильме главную мужскую роль исполняет всё тот же Кэри Грант. Его огромный опыт съёмок в подобных комедиях делает его игру лёгкой и изящной. А вот эталоном эксцентрики можно назвать образ, созданный Кэтрин Хеппберн в «Воспитании крошки».

Вероятно, большая популярность комедий в жанре скрюболл объясняется Великой Депрессией, когда обедневшая и измученная лишениями большая масса населения Америки с удовольствием смотрела фильмы, где во всей красе разворачивается настоящая «битва полов», как правило, между представителями разных социальных групп. Типичный сюжет скрюболл-комедии: представитель низшего или среднего класса (учёный, журналист, слуга) сталкивается на своем пути с избалованной, зачастую истеричной аристократкой, которая живёт словно в другой реальности. По ходу действия фильма их классовое противостояние меняется на романтическое увлечение.

В 1962 кинокомпания «20th Century Fox» решила снять ремейк фильма «Моя любимая жена», рассчитывая произвести несомненный хит. По замыслу режиссёра Джорджа Кьюкора успех картине должны были обеспечить две составляющие: безусловно выигрышный сюжет, из которого можно выжать массу комических абсурдных ситуаций, и исполнение главной роли великолепной Мэрилин Монро. Название будущего фильма: «Что-то должно случиться» - многие потом посчитали пророческим.

Это была последняя роль Мэрилин Монро, картина не была закончена. Отснятый материал долго хранился в архивах, пока в 1999 году из него не смонтировали 37-минутный фильм, который был представлен публике 1 июня 2001 года на 75 годовщину со дня рождения великой актрисы.

Сложно судить о достоинствах и недостатках фильма по короткому отрывку, собранному так, что видны явные склейки, когда в одной и той же сцене, снятой с разных ракурсов, меняется причёска Монро. Особое внимание привлекает эпизод у бассейна, в котором красавица Мэрилин снялась обнажённой. Это было смелым шагом для начала 60-х годов и если бы фильм вышел в прокат, то стал бы первым в истории Голливуда, где обнажается звезда первой величины, такая как Мэрилин Монро.

После смерти Монро в августе 1962 года кинокомпания полностью изменила проект. Был приглашён новый режиссер, им стал Майкл Гордон, и фильм был отснят заново, теперь уже под названием «Я вернулась, дорогой». В роли Эллен блистала Дорис Дэй, которая за эту работу выдвигалась на премию «Золотой глобус» в номинации «Лучшая женская роль (комедия или мюзикл)». Её партнером сыгравшем Ника Ардена стал Джеймс Гарнер. Роль Бианки исполнила Полли Берген. Тельма Риттер отлично вжилась в роль свекрови. Дорис Дэй – настоящий ураган эксцентрики, готовая смести все преграды на своём пути к семейному счастью. Остальным актёрам, питаемым этой бешеной энергией Дорис, оставалось лишь составить ей компанию. В целом, игра всей актерской труппы вышла гармоничной. Джеймс Гарнер выглядел не таким нерешительным и мягким как Кэри Грант, а скорее мужчиной, чьё поведение укладывается в рамки типичных мужских стереотипов: хотя он и любит свою первую жену, но две жены всё же лучше, чем одна. Тем более, что Бианка тоже проявляет характер и на правах «новой законной жены» отработывает приемы влияния на своего недавно обретенного супруга.

Фильм имеет стремительную динамику развития событий, сдобренную фарсами с переодеванием, которых не было в «Моей любимой жене». Это эпизоды с повреждённой спиной Ника, с перевоплощением Эллен в медсестру из Швеции, которая берётся делать массаж Бианке, постепенно превращая сеанс массажа в настоящее истязание. Пикантно выглядит эпизод, где героиня Дорис Дэй делится воспоминаниями, рассказывая, что когда она была маленькой девочкой, то смотрела фильм, в котором «несчастный Кэри Грант думал, что его первая жена мертва, поэтому он женился на другой леди. Но Айрин Данн, которая была его первой женой, она вернулась».

Дополнен фильм и сценами автомобильной погони, и комическими злоключениями героини на автомойке, что отражает реальности 60-х годов.

Если сравнивать два фильма «Моя любимая жена» и его ремейк «Я вернулась, дорогой», между созданиями которых прошло более 20 лет, то очевидно, что разница характеров героев, изменение сюжетных перипетий, темпоритм повествования обусловлены не только задумками режиссера и особенностями актёрской игры, но и соответствием кинокартин духу времени, в котором они снимались. Вот и получается: сюжет один, а фильмы очень разные, для разного зрителя.

АВТОР: НАТАЛЬЯ ЖИЛИНСКАЯ / ТОМСК

**УДАЧНАЯ КОМЕДИЯ ТРЕБУЕТ
ПРОДОЛЖЕНИЯ**



ТЕМРОГГІО

ПОГОДА НА СЕГОДНЯ

Про поступок главной героини рассуждать просто неразумно. Маргарита, действительно, «злой человек». Но она же бывает доброй, бесконечно милой, умной, красивой, вызывает симпатию и достойна любви. А в конце зритель просто очень переживает за нее.

СЕВЕРНЫЙ ВЕТЕР



GRANDMAESTRO

СЛОВО МАСТЕРА

НОВАЯ «УГРЮМ-РЕКА»: СКАЗ О ПОТЕРЯННОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

АВТОР: ТАТЬЯНА МОСКВИНА / САНКТ-ПЕТЕРБУРГ



Публикуется с согласия автора. Источник: argumenti.ru. Интернет-издание «Аргументы Недели». Культура. № 10 (754). 17 – 23 марта 2021

Новая экранизация романа Вячеслава Шишкова «Угрюм-река» (16 серий), затеянная студией «Русский проект», вероятно, провалилась. Показано пока (когда пишу эти строки) только 4 серии, однако недовольство публики даже превышает прошлогодний вал гнева по поводу открывающей глаза Зулейхи. Но если «Зулейхе...» предъявляли общественно-политические претензии (неверно показаны советская власть, участь и нравы татарского народа и т.п.), то «Угрюм-река» казнена чисто за художественность. То есть за её отсутствие. Есть образец для сравнения: четырёхсерийный безукоризненно художественный фильм «Угрюм-река» режиссёра Ярополка Лапшина. 1968, Свердловская киностудия.

Права ли публика? И точно ли причина раздражения кроется именно в изъянах новой версии, а не в чём-то ином?

Я принадлежу к числу худших зрителей новой экранизации, потому что в детстве обожала картину Ярополка Лапшина, её показывали не только по ТВ, она шла, по две серии за сеанс, в клубах и домах культуры, и я бегала по Ленинграду, ловила любимый фильм. Понимаете ли, великие люди – это одно, а любимые люди – другое; так же и фильмы. «Угрюм-река» 68-го года – не шедевр, но это «искусство кино», это рядовое, но мастерское произведение великолепной поры

ПРАВА ЛИ ПУБЛИКА? И ТОЧНО ЛИ ПРИЧИНА РАЗДРАЖЕНИЯ КРОЕТСЯ ИМЕННО В ИЗЪЯНАХ НОВОЙ ВЕРСИИ, А НЕ В ЧЁМ-ТО ИНОМ?

кинематографа, когда на земле, кажется, не было плохих фильмов. А нынешняя пора – эра сериалов, призванных заполнить долгое, протяжённое время. Отсюда и разница.

Сценарий Лапшина и Селиванова умело рассёк громадный массив романа по главной силовой линии – это судьба Прохора Громова, мощного капиталиста – сибиряка, обуреваемого жадной самовластью. В яростных перипетиях самоутверждения он убивает любимую, предаёт друга, сваливается в пропасть морального падения и гибнет, обозначая тем самым и судьбу капитализма в России. Соответственно, ликвидированы все побочные линии и ненужные детали, выстроено драматическое действие, где каждая сцена нужна для главной мысли.

А в современном сериале какая может быть главная мысль? Он всего лишь заполняет время происшествиями и разговорами. Поэтому события одной серии старой версии растягиваются на четыре серии версии новой, и действие провисает, затягивается, погрязает в болтовне и подробностях. Режиссёр «Угрюм-реки»-2020 – опытный и одарённый Юрий Мороз. Он неплохо

НОВАЯ «УГРЮМ-РЕКА»: СКАЗ О ПОТЕРЯННОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

АВТОР: ТАТЬЯНА МОСКВИНА / САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

справляется с постановкой детективов («Каменская», «Инквизитор», «Пелагия и белый бульдог»), но, к примеру, провалил классику, «Братьев Карамазовых» Достоевского, а роман Шишкова – тоже ведь классика, пусть не первого ряда. Видно, что режиссёра эстетически увлекает всякая этнография (языческие обряды и костюмы, особенно у тунгусов), но никакого сердечного, глубокого и подлинного интереса он к берегам этой самой Угрюм-реки не испытывает. Да и тема перерождения и нравственного падения сильного человека, чьё благополучие развилось на разбойничьих, ворованных, кровавых деньгах (дед Прохора Громова – лесной разбойник), – может ли она быть близка фигурантам московского «Садового кольца»? Мила ли производителям сериалов идея о варварской, преступной природе отечественного капитализма, связанного с избытком желаний, с невозможностью обуздать себя? Ох, вряд ли... Думаю, для «Угрюм-реки» стоило бы поискать режиссёра с более напряжённой «русской жилкой» (вроде Владимира Хотиненко или Юрия Быкова). Раз уж уничтожена Свердловская киностудия. Кстати, так ли плодотворна была идея ликвидировать всё кинопроизводство в России, кроме Москвы? А?

Теперь герой. Георгий Епифанцев – Прохор Громов был настоящим открытием Ярополка Лапшина – что называется, звёздная роль. И здесь стоило бы потрудиться, поискать для новой версии, может быть, в Омске, Новосибирске, Екатеринбурге молодого артиста именно для этого образа. Совершить открытие! Но это если думать в категориях «искусства кино». Для сериального дизайнера вполне подходит симпатичный и уже раскрученный Александр Горбатов, хороший, не фальшивый артист, да только он не Прохор Громов. Роковая красавица – ведьма Анфиса. Людмила Чурсина в этой роли явилась как бесспорное чудо. Но и Юлия Пересильд – отличная, обворожительная актриса, имеющая на своём счету немало творческих побед. Кажется, её так же трудно испортить, как стерлядь, с которой зачем мудрить, сварил – съел. Однако наши люди могут всё, в том числе испортить стерлядь. Юлии Пересильд нацепили рыжий кудрявый парик, не идущий актрисе абсолютно, но главное – строго и стройно в старой версии выстроенная роль растянулась на занудную сериальную невнятицу.

Понимаете, актёры в современном... нет, не кино, а кинематическом дизайне – потеряли способность держать цельность образа. Они распадаются на цепь мелких сиюминутных реакций: то грустят, то смеются, то негодуют, то хмурятся, но это не складывается в образ (из ста кроликов не составит лошадь), а элементарно заполняет время. Появляется в старой версии Виктор Чекмарёв – и это Пётр Громов, чёткий характер, верный сам себе таёжный нелепый и корявый самодур. А появляется Александр Балугев (тоже Пётр Громов), и это Александр Балугев в бороде, который сейчас будет что-то «играть»...

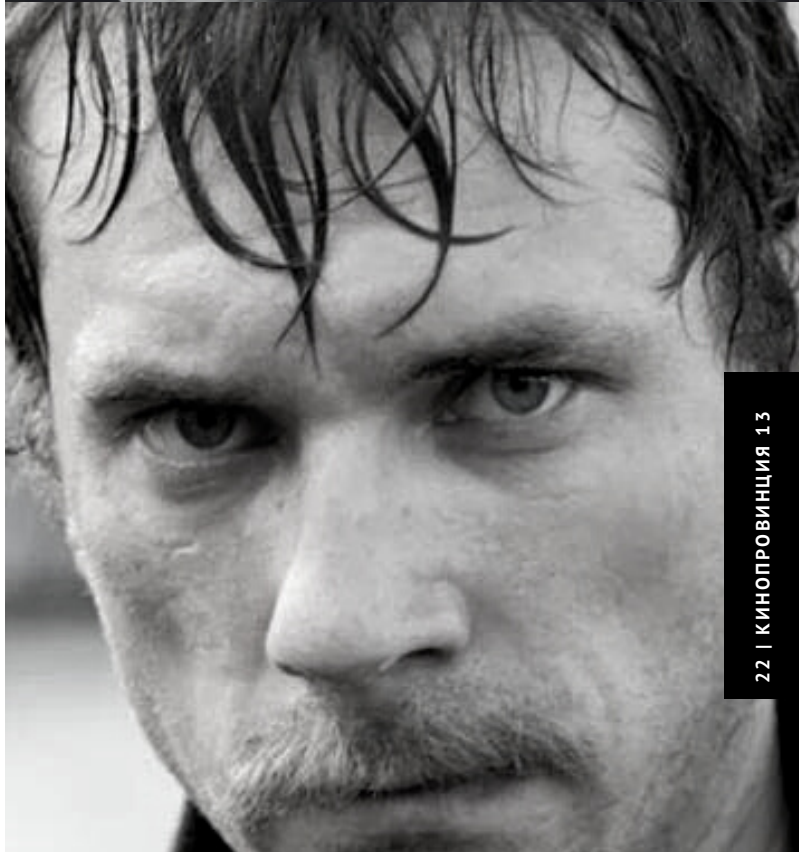
Вот что получилось с новой экранизацией – столкнулись времена. 1968 год встал грозным и угрожающим маяком перед годом 2021-м, и публика с пугающей ясностью увидела, что именно потеряно. Не новой «Угрюм-рекой» потеряно, а вообще потеряно! Кто виноват? Они, производители – кричит публика. Но это не совсем так. Возьмём двух композиторов – в старой версии это Юрий Левитин, в новой – Юрий Потеенко. Оба отлично выучены, оба профессионалы, академические

АПРЕЛЬ 2021 Г. | ВЫПУСК 1

академические композиторы, с операми и симфониями в багаже. Но как разнообразна, энергична, изобретательна работа Левитина – и как заурядна и посредственна музыка Потеенко. Не было у него в отличие от Левитина никакой художественной задачи, он не работал на образ и тему фильма. Потому что их не было в принципе. Поставили бы художественную задачу – Потеенко бы справился. Но не ставят. Мелет, мелет сериальная мельница – перемалывает время...

Совсем анекдотическое обстоятельство: во время экспедиции по Угрюм-реке Прохор Громов встречает толстопузого буржуя-кровососа на лодке, которую тянут по берегу бурлаки. В старой версии кровососа зовут Аганес Агабабович, он явно «из инородцев». В новой версии тоже есть эта сцена, да только буржуй-эксплуататор уже не Аганес Агабабович, его никак не зовут, и он явно не из «инородцев». Это такая мягкая политкорректность началась?

Предупреждать же надо.



TEMPOGGIO

ПОГОДА НА СЕГОДНЯ

«Конек-горбунок» максимально приближен к русским сказкам. Хотя это не «Морозко» и не «Варвара-краса» (так уже не будут снимать, и это было бы даже странно), а скорее «Шрек» и даже «Ледниковый период» (с компьютерными наворотами и экшеном). Заметны аллюзии режиссёра к другим произведениям: «Снежная королева», «Спящая красавица», «Алиса в стране чудес» (момент падения на платье), «Пираты Карибского моря» (костюм Царь-девицы к ужину), но уж слишком пошлым показался момент с песней «Скибиди».

12 КОНЁК- ГОРБУНОК

«М»: ВЗГЛЯД РЕЖИССЕРА НА ОБЩЕСТВО СВОЕГО ВРЕМЕНИ

АВТОР: ТАТЬЯНА КУЗНЕЦОВА / ТОМСК



Сюжет фильмов, о которых пойдет речь, связан с историей о городе, погруженном в состояние паники, потому что кто-то убивает местных детей. Жители города бдительны к каждому мужчине, случайно заговорившему с ребенком, весь город ищет преступника, начиная от полиции, бросившей все свои силы на поиски убийцы, заканчивая представителями преступного сообщества, которые не могут продолжать заниматься своим делом из-за поставленной на ноги полиции.

Данный сценарий написали Фриц Ланг и Теа фон Харбоу для триллера «М. Город ищет убийцу». Вышедший в 1931 году, он стал первым фильмом со звуком Фрица Ланга. Однако, несмотря на открывшиеся возможности, Ланг не стал наполнять фильм множеством длинных разговоров, повествование остается в большей степени визуальным, часть сцен дополнены пояснительными диалогами, а другая часть сохраняет полнейшую тишину, без присутствия звуков и шумов, и подобные сцены в фильме создают дополнительное напряжение. Интересно, что Ланг стал одним из первых, кто наделил своего героя в фильме лейтмотивом – мелодией «В пещере горного короля» Э. Грига, насвистываемой убийцей, роль которого исполнил Петер Лорре.

Фриц Ланг в своем фильме частично использует изобразительными приемами экспрессионизма. Мрачная и угнетающая атмосфера, игра света и тени, полумрак – все это плавно перетекает в нуар Джозефа Лоузи. Действия фильма переносятся из Германии 1930-х годов в Америку 1950-х годов, в другое десятилетие и иную атмосферу.

ФИЛЬМ ФРИЦА ЛАНГА ЯВЛЯЕТСЯ ОДНИМ ИЗ ЗНАКОВЫХ В ИСТОРИИ КИНЕМАТОГРАФА.

В этом ремейке, получившем название «М», Лоузи практически полностью использует сюжетную линию Ланга, но перерабатывает ее и показывает нам по-своему. В части сцен сохранен общий смысл, доносимый до зрителя, например, у Ланга мы видим зловещую тень мужчины в шляпе на постере разыскиваемого ребенка, у Лоузи силуэт мужчины со спины рядом с играющими девочками – в обоих случаях наблюдаются сцены, непредвещающие счастливого финала. Впрочем, Лоузи с точностью воссоздал самые запоминающиеся кадры из фильма Ланга: улетающий детский шарик, убийца, обнаруживающий букву «М» на своей спине (рассматривая ее через зеркало и замечая преследование), а также сцена, в которой убийца сидит в кафе, показанная зрителю по-прежнему через деревянное ограждение. Только характер персонажей уже другой. Члены криминального сообщества становятся более агрессивными, превращаясь в ярких представителей преступного мира; уровень бдительности полиции значительно выше, а сам убийца становится менее примечательным персонажем.

«М»: ВЗГЛЯД РЕЖИССЕРА НА ОБЩЕСТВО СВОЕГО ВРЕМЕНИ

АВТОР: ТАТЬЯНА КУЗНЕЦОВА / ТОМСК

В отличие от Ланга, Лоузи уделяет главному персонажу больше внимания, увеличивая количество экранного времени. В его картине убийца, роль которого сыграл Дэвид Уэйн, получился совсем другой. Петер Лорре, молчавший практически весь фильм, после своей эмоциональной речи перед «судом» показывает нам, что его чувства просты, убедительны, так как сама природа его убийств далека от образов современных убийц, которые совершают свои преступления хладнокровно и осмысленно. И если Петер Лорре вызывает на протяжении всего фильма контрастные эмоции, такие как ненависть, сочувствие, страх, то с Дэвидом Уэйном подобных волнений нет. Он выступает убийцей с явной психологической травмой, которую не смог преодолеть. Персонаж Лорре пишет письма в полицию, тем самым желая быть обнаруженным. В сцене «суда» он считает преступников, осуждающих его, хуже себя, ведь они совершают свои поступки целенаправленно, он же болен и не может себя контролировать, голоса в голове заставляют его продолжать убивать. Эпизод в фильме 1931 года, когда он сидит в кафе, показывает, что убийца пытается бороться с собой, но болезнь побеждает, и он начинает снова насвистывать уже знакомую нам мелодию. В ремейке эта сцена повторяется, возможно, убийца также пытается бороться с собой, но контекст иной (который объясняется нам в финале): у убийцы есть цель, поэтому он наделяет себя правом решать судьбу несчастных детей (и не только). Персонаж Уэйна не просто убивает: он берет с собой «сувениры» от убитых им детей. Данный «ритуал» дает ему чувство удовлетворения, отражая желание убийцы сохранить память о содеянном.

Значительная часть действий обоих фильмов посвящена тому, как общество реагирует на убийцу и повествует скорее о результатах поступков серийного убийцы, чем о реальных убийствах. На протяжении всего просмотра мы ни разу не становимся свидетелями убийства напрямую, что еще больше усиливает влияние на наше воображение.

Финал фильма Фрица Ланга – безумная, разъяренная, жаждущая крови толпа преступников отражает сугубо политизированный подход режиссера. Ланг показывает общество своего времени таким, каким его видит сам: народ, желающий взять на себя роль судьи; преступники, способные разорвать любого, вставшего у них на пути; массы, которые впоследствии будут участвовать в войне. Фильм был снят Лангом незадолго до его побега из нацистской Германии. Что же до Лоузи, то его подход к финалу отличается тем, что он более социализирован. Он показывает низы – людей, обезумевших от паранойи, характерной для его времени. В его видении толпа не просто готова наброситься, ведь она, действительно, набрасывается сначала на убийцу, а впоследствии и вовсе сцена заканчивается смертью. Он демонстрирует общество, преследованиям которого подвергся он сам. Через какое-то время после выхода фильма Лоузи эмигрировал из своей страны.

Фильм Фрица Ланга является одним из знаковых в истории кинематографа. Он затрагивает вопросы, которые до сих пор являются актуальными: о правах обвиняемых, о вечно острой проблеме психического здоровья и виновности таких людей. Ведь преступления убийц всегда ужасны, однако нет преступлений, которые не требуют справедливого суда.

«М» Джозефа Лоузи 1951 года не стал единственной модификацией фильма Ланга. Сюжет «М» 1931 года до сих пор составляет основу театральных постановок. В 2019 году вышел мини-сериал, заново рассказывающий современникам эту историю. Это свидетельствует о том, что Лангу удалось создать фильм, который спустя время по-прежнему представляет почву для размышлений.

Любой ремейк неизбежно будут сравнивать с оригиналом. Джозеф Лоузи взял за образец фильм Фрица Ланга и наполнил его другим, актуальным своему времени содержанием. Его ремейк является цельным и самостоятельным фильмом, который по-своему дополняет взгляд на оригинал, ничуть не умаляя его достоинств, давая возможность увидеть эту историю с другой точки зрения.



TEMPOGGIO

ПОГОДА НА СЕГОДНЯ

Восхищение вызывает талант Литвиновой и как сценариста, и как режиссера. Она не рассказывает все ни в тексте, ни в кадре. Ты просто смотришь на загадку, смотришь в свое подсознание — и как-то сам все понимаешь, из глубины своего опыта. Приятно, что тебя не тыкают, как котёнка, в смысл лицом.

СЕВЕРНЫЙ ВЕТЕР



УЛЫБКА ИЗ КИНОПРОШЛОГО В КИНОБЕСКОНЕЧНОСТЬ

АВТОР: АДА БЕРНАТОНИТЕ / ТОМСК



На сегодняшний день весь американский кинематограф (как северный, так и южный) можно считать приемным сыном именно этого сюжета. Фильм «Нежная улыбка» поставлен по пьесе Джейн Коул, которую сейчас никто не читает и даже вряд ли слышал это имя. А Джейн еще была и «великой» актрисой, которая прославилась слезливыми ролями. Слезы у нее и в жизни, и в кино были самыми настоящими.

В фильме по ее пьесе есть все необходимое добротной голливудской мелодраме и душераздирающему бразильскому сериалу. Вечная любовь, неожиданная встреча, мистические видения, это подарок Джейн Голливуду. А вот смерть возлюбленной у церковного алтаря, ребенок-сирота, выросший в прекрасную девушку – это уже для сериала. Совершенно естественно, что она влюбилась не в убийцу своей тети, по возрасту не подходит, а в ее сына, что для мыльных киноявлений тоже в самый раз.

Первый фильм под названием «Нежная улыбка» вышел на экраны Америки в 1932 году, то есть в разгар Великой депрессии. Его режиссером стал Сидни Франклин, и фильм даже номинировался на «Оскар» в самой важной категории. В главных ролях Норма Ширер и Фредрик Марч; достоинств у фильма немало, но именно они представляются самой продуманной и концептуальной находкой режиссера. Кэтлин в исполнении Нормы абсолютно лишена мистики и надрыва. Она живая, из плоти и крови, непосредственная в эмоциях и органичная в проявлении чувств. Ее любовь к Джереми (герой Фредрика Марча) абсолютна лишена героизма

В СЮЖЕТЕ ОДНОГО, ЕСЛИ БЫТЬ ТОЧНЫМ ДВУХ, НИКОМУ НЕИЗВЕСТНОГО ФИЛЬМА СПРЯТАНЫ ВСЕ ХОДЫ И ВЫХОДЫ КИНОМЕЛОДРАМЫ.

и самоотверженности. Она принимает его всяким, даже калекой. В этом цельность ее натуры.

Великая кинематографическая сцена – первая встреча главных героев в заброшенном особняке убийцы, о котором зритель знает только, что он был несчастным влюбленным юношей, который пошел на отчаянный шаг, но вместо соперника убил любимую им девушку. Нужно заметить, добротный сценарий для 10 серий аргентинского телесериала; в этом случае мы бы знали о нем все, даже цвет нижнего белья. Величество этой сцены в том, что Джереми появляется в жизни Кэтлин из небытия, а точнее из бытия прошлого. Они никогда не знали друг друга, и теперь полуулыбка, как будто случайная, на лице Фредрика Марча выражает его вполне плотский интерес к увиденной девушке. Для Кэтлин же он является как призрак, и она долго всматривается в темноту пустынной залы для того, чтобы понять кто перед ней, и какой он есть на самом деле.

Джереми был увиден главной героиней точно так же, как ее дядюшка каждый день видит свою давно ушедшую возлюбленную. Он общается с ее призраком, и

УЛЫБКА ИЗ КИНОПРОШЛОГО В КИНОБЕСКОНЕЧНОСТЬ

АВТОР: АДА БЕРНАТОНИТЕ / ТОМСК

в этом есть и глубокая мудрость бытия, и визуально законченный образ, в который зритель верит, понимая, что он условен. Дядюшку играет Лесли Ховард, известный всем по роли Эшли в бессмертном и невероятно признанном шедевре «Унесенные ветром». Его герой – это Эшли в старости, который потерял всех женщин и теперь в состоянии только стенать и общаться с призраком.

Этот фильм был необходим времени депрессии именно своим утверждением, что все можно пережить и с любыми трудностями справиться. Полная калька, абсолютный ремейк появляется в 1941 году в разгар Второй мировой войны. Режиссер этого «улыбающегося» варианта Фрэнк Борзеги. Актерский состав менее звездный, чем в первом варианте, и подбирался (как будто) по принципу абсолютной (почти назло) внешней непохожести на актеров времен депрессии. Все достоинства первого фильма оказываются недостатками второго: мистические явления тетушки не вызывают эстетического наслаждения, а ее бесплотные увещевания унылы и длины; музыки много настолько, что весь фильм насыщен песенными заставками, что в итоге превращает его в мюзикл; главные герои любят, сильно, по-настоящему, но уже на пятой минуте им не веришь, а к финалу их любовные вздохи кажутся настолько картинными, что необходимо бороться с острым желанием включить первую версию.

В ремейке важен был и посыл из 1932 года о том, что все можно пережить, но самое главное, это факт, что Джереми вернулся с войны калекой, а Кэтлин не переставала его любить. Получается, что именно этот сюжет возникает во времени как пропагандистская агитка – мужчины смело могут идти на войну, их возлюбленные подождут и примут их любыми.

Нельзя не признать тот факт, что оба эти варианта пропитаны какой-то запредельной правдой. В большинстве случаев, когда искусство к этой правдивой запредельности обращается, то она смотрится ходульной, но в данном случае проникаешься верой, во всяком случае желанием верить. Как в финал. Удивительный по визуальной пластике и стилистическому решению, прекрасный в обоих вариантах. Хочется думать, что именно так оно и есть в реальности. Но никто и никогда этого не узнает. Как минимум, при этой жизни.

А маленькая Кэтлин однозначно органичнее и милее в «Нежной улыбке» 1932 года. В финале стоит отметить, что заглавная актриса (Норма Ширер в варианте 1932 года и Джанетт МакДональд 1941 года) играет две роли, то есть обязанности призрака тоже на ней.



13

TEMPOGGIO

ПОГОДА НА СЕГОДНЯ

Пузырь, в котором улетел царь, был странным, но многие родители выражают благодарность за него, как за акт гуманности. Потому что в момент прыжка царя в воду, многим пришлось сильно напрячься и подумать, как они будут сейчас объяснять своим малым девочкам и мальчикам, что человек сварился заживо?!

КОНЁК- ГОРЬБУНОК



ОРЕ УНО

АВТОР: ТАТЬЯНА АЛЕКСЕЕНКО / ТОМСК



Поговорим о величайшей юридической драме, как её часто именуют, - о пьесе Реджинальда Роуза «12 разгневанных мужчин» и её экранизациях.

На первый взгляд, сюжет абсолютно незамысловатый: 12 присяжных заседателей должны вынести единогласное решение по делу об убийстве. В преступлении обвиняют юношу из неблагополучной семьи, убившего, по словам свидетелей, своего отца. Так, волею случая, в маленькой душной комнате оказываются двенадцать совершенно разных мужчин. Кажется, что судьба подростка уже решена, ведь улики неопровержимы, и герои надеются быстро разойтись по своим делам уже после первого голосования. Но именно голосование показывает неоднозначность происходящего. Один из присяжных сомневается в виновности обвиняемого, и теперь им всем придется провести вместе несколько часов, чтобы услышать друг друга и прийти к общему решению...

История о 12-ти присяжных, рассказанная Роузом, находила свое отражение в массовой культуре неоднократно. Изначально его пьеса легла в основу радио-, теле- и театральные постановок. Затем в 1957 году на экраны вышел знаменитый фильм Сидни Люмета, ставший классикой мирового кинематографа и создавший, по сути, некий стандарт в интерпретации исходного сюжета. Картины о 12-ти снимали в Норвегии, Китае, Японии, России. В «12 добрых японцах» один из присяжных предполагает, что подсудимая виновна, и убеждает в этом остальных.

ОДНА ИСТОРИЯ, ОДИН ВОПРОС И ТАКИЕ РАЗНЫЕ ОТВЕТЫ.

В оscarоносном мультфильме «Головоломка», где человеческие эмоции выглядят как люди, Гнев очень напоминает одного из персонажей фильма Люмета – Номера Третьего, сыгранного Ли Дж. Коббом.

Самыми значительными и известными экранизациями считаются уже упомянутый выше классический фильм Сидни Люмета «12 разгневанных мужчин» (1957), одноимённый телефильм Уильяма Фридкина 1997 года и картина Никиты Михалкова «12», вышедшая в 2007 году. Все, что после Люмета, можно назвать классическими ремейками, поскольку именно его фильм является основой двух последующих кинолент. Через 40 лет после Люмета Фридкин снимает картину, которая практически полностью повторяет первую экранизацию. Телефильм Фридкина цветной, герои несколько старше, в главной роли не менее замечательный, чем Генри Фонда, Джек Леммон, диалоги практически те же, но большинству зрителей и критиков совершенно непонятно, зачем создавалась новая версия оригинальной истории.

Если между этими двумя постановками и есть какие-то отличия, то они настолько несущественны, что не дают возможность почувствовать и понять, в чем состоит идея этой картины, что нового привносит она в раскрытие сюжета, какие иные ответы на поставленные вопросы находит. Оригинал смотрится ярче и зрелищнее, несмотря на то, что он старше на 40 лет, а его герои выглядят живее и харизматичнее.

Совершенно по-иному выстраивается диалог оригинала с фильмом Н. Михалкова «12» (2007). У картины 2007 года есть как яркие поклонники, так и не менее яркие противники. Как минимум, это говорит о том, что лента не оставила зрителей равнодушными. Не стоит забывать и тот факт, что «12» были номинированы на «Оскар» как лучший фильм на иностранном языке. Различия между экранизациями очевидны, несмотря на столь же очевидное сходство сюжета. На первый взгляд, в этих картинах рассказана одна и та же история. Но...

Сидни Люмет своим фильмом 1957 года утверждает, что основа цельности мира в Законе: не может быть признан виновным человек, чья вина не доказана. А Никита Михалков в своем ремейке «12» 2007 года видит эту основу в Правде.

Одна История, один вопрос и такие разные Ответы. Такова судьба большинства «универсальных» мифологических сюжетов: их смысл и герои могут измениться до неузнаваемости при смене «условий» их существования. В каком-то смысле, подобные сюжеты являются своеобразными маркерами культур и поколений.

Каждый из режиссёров по-своему формулирует проблему и по-своему её решает, а разные решения диктуют разные художественные средства.

Фильм Люмета лаконичен, прост, монохромен. При всей скудности «внешней формы» он «забирает» внимание зрителей с первой минуты и держит до конца. Двенадцать человек выглядят почти одинаково (белые рубашки, галстук и пр), они не имеют имен (имена у двух героев появляются лишь в финале, и это тоже работает на центральную идею), они типажны, но не клишированы, на их месте может быть любой из нас. Это 12 типажей, 12 мировоззрений, 12 жизненных позиций. Черно-белая гамма (в то время уже снимали цветное кино) выбрана неслучайно. Картинка графична, место действия четко очерчено, условно, как и практически не меняющийся пейзаж за окном. Эта комната существует вне времени и пространства, лица скульптурны, легко принимают свет и тень, характеры героев яркие и объемные. Ничего лишнего. Ясные глаза, спокойствие и уверенность главного героя в исполнении Генри Фонда олицетворяют разум, логику и закон. Признать обвиняемого виновным можно только при наличии неопровержимых доказательств, не допускающих сомнения. В ином случае человек считается невиновным. Нслучайно вопрос виновен ли на самом деле обвиняемый, действительно ли он убил своего отца, так и остается без ответа. Это неважно. Герой Генри Фонда говорит: «Я не знаю в чём истина. И думаю, что никто не знает. Возможно, мы освободим виновного. Не знаю. Никто не знает. Но у нас есть сомнение. А это одна из ценностей нашей системы. Нельзя выносить приговор, если есть сомнения.» Вопрос о вине, таким образом, уходит за рамки повествования, словно передается Высшему суду.

Если «героем фильма» Люмета можно назвать американское общество 50-х годов прошлого века (конечно, не только американское, иначе история не стала бы «вечным» сюжетом), то героем картины Михалкова является российское общество 2000-х годов. Во многом именно этим объясняются отличия двух экранизаций. В ленте 2007 года есть цвет и актуальная социальная проблематика, появились акценты не только на человеческих, но и на национальных и политических реалиях. У героев есть имена, истории и характеры. У каждого из них своя правда, а отсюда театральность, надрыв, гротеск и избыточный символизм фильма. Для Михалкова вопрос о вине важен, обвиняемый однозначно невиновен. В русской ментальности оправдать виновного невозможно, ибо это неправда. Присяжные не просто вынесли вердикт «Невиновен» из-за недостаточности улик и наличия разумного сомнения в виновности обвиняемого, они доказали его невиновность. При этом опирались не на логику, разум и закон, а на весь свой прожитый опыт, решали сердцем, а не умом. По сравнению с оригинальным фильмом в картине Михалкова существенно меньше времени и значения придаётся разбору доказательств, много отступлений и дополнений для объяснения «правды» героев в сравнении с минимализмом фильма Люмета. Для ленты 2007 года важен результат, то есть невиновен, в экранизации 1957 года важен процесс, то есть постоянный крупный план сомневающегося присяжного в исполнении Генри Фонда.

Большинство зрителей выражают однозначные симпатии классической интерпретации сюжета 1957 года, но есть и те, кто на стороне Михалкова с его библейскими символами, русской удалью и театральщиной. Как бы там ни было, очевидно одно – рассказанная история, её проблематика оказались вечными, потому что меняются эпохи, культуры, государственные модели, поколения, но принципы взаимоотношений между людьми, проблемы понимания ценности собственной жизни и жизни другого человека остаются неизменными.



TEMPOGGIO

ПОГОДА НА СЕГОДНЯ

Культурные коды многое решают в понимании. Их там бесконечность, вот только некоторые из них: Кира Муратова (сцена в цирке); оперный Люк Бессон, переосмысленный через «Вокальные параллели» Рустама Хамдамова, «Небо. Самолет. Девушка» (Фанни). «Зеркало» Тарковского — его очень много! А еще и Маркес всплывает в памяти. «Сто лет одиночества».

СЕВЕРНЫЙ ВЕТЕР



ВСПОМНИТЬ ВСЁ

АВТОР: ДМИТРИЙ МОРОЗОВ / ВОЛГОГРАД



Фильм «Вспомнить все» режиссер Лен Уайзман 2012 года – это ремейк 1990 года режиссера Пола Верховена. Между картинками временной промежуток составляет 22 года, и сюжет второго фильма практически полностью идентичен первому, с некоторыми расхождениями, но фабула одинакова.

В центре внимания – жизнь простого рабочего парня Дага Куэйда, которого мучают кошмарные сны. Он считает, что его жизнь скучна и однообразна, а работа примитивна. Он верит, что способен добиться большего и искренне хочет своими делами приносить пользу окружающим. Личные терзания героя происходят на фоне нестабильной ситуации в мире, где террористы пытаются нарушить покой мирных граждан. А правительство, соответственно, применяет все методы для их усмирения.

Давайте рассмотрим подробнее основные сюжетные линии. Итак, в оригинальной версии Дагу снится, что он с девушкой гуляет по Марсу, когда внезапно под ним проваливается грунт, и он падает в каньон. Его шлем разбивается, и мужчина погибает мучительной смертью от удушья, поскольку на Марсе нет кислорода. В этот момент он просыпается.

В ремейке Дагу снится, что он с девушкой находится в каких-то помещениях и яростно отстреливается от преследователей. В ходе погони, в одной из комнат, он успевает открыть люк, чтобы вытолкнуть свою спутницу. В этот момент его схватывают при помощи выпущенного электрического троса. Он отпускает девушку, которая висит у него на руке, со словами, что обязательно ее

В ЦЕНТРЕ ВНИМАНИЯ – ЖИЗНЬ ПРОСТОГО РАБОЧЕГО ПАРНЯ ДАГА КУЭЙДА, КОТОРОГО МУЧАЮТ КОШМАРНЫЕ СНЫ.

найдет. В этот момент герой в ужасе просыпается.

Далее мы видим обычную жизнь Дага. В версии 90-го года – он с женой Лори живет в просторной квартире, красивой, опрятной, светлой с различными техническими удобствами. В версии 2012 года – Даг и его жена Лори живут в мрачной квартире, в которой царит беспорядок, она явно требует ремонта. Сам дом располагается в не самом благополучном районе города.

Даг в исполнении Арнольда Шварценеггер работает на грубой физической работе, в каменоломне с отбойным молотком. Даг, которого играет Колин Фарелл, работает на заводе по производству роботов-полицейских. Работа не настолько груба физически, но монотонна, что морально убивает главного героя.

Чтобы хоть что-то поменять в жизни или получить новые эмоции, Даг хочет воспользоваться услугами фирмы «Вспомнить все». В версии 90-го года фирма располагается в солидном здании, в просторном офисе, которое больше напоминает научную лабораторию. В ремейке фирма находится в каком-то захолустье, среди дешевых баров, забегаловок, с нищими и проститутками на улице.

Аппарат для воспоминаний в картине Верховена напоминает мини-версию КТ-томографа, что даже придает солидности фирме, которая отправляет человека «в воспоминания». В фильме Уайзмана аппарат представляет собой небольшое кресло, к которому не испытываешь доверия, что оно может сотворить чудеса с твоим мозгом.

С этого момента сюжеты обеих картин начинают плавно уходить друг от друга. Герой Шварценеггера страстно желал посетить Марс, «приобрести воспоминания», будто побывал там в отпуске. Он садится в кресло, его погружают в сон, а уже в следующей сцене сотрудники центра пытаются утихомирить разбушевавшегося и рвущегося из кресла Дага, который яростно кричит, что они его раскрыли.

В фильме Уайзмана герой Колина Фарелла только садится в кресло, как на него тут же наставляет пистолет «руководитель» этой конторы с обвинениями, что он агент и специально пришел сюда.

Отбившись от нападения, главному герою удается узнать, что он живет не своей жизнью, его жена – подставная (в фильме Верховена так и не указано, на кого она работает; в фильме Уайзмана жена – сотрудник полицейской разведки), ему самому стерли память, дали новые знания и воспоминания, устроили на работу.

Фильм Пола Верховена снят в духе американских фильмов того времени: характерная картинка 90-х годов, соответствующее музыкальное сопровождение, особенно в напряженных моментах. В фильме присутствуют элементы эротики, что тоже является распространенным приемом во всех фильмах того времени. А когда главную героиню играет секс-символ 90-х – Шэрон Стоун – то этот прием с необходимостью нужно использовать.

В 90-е годы еще не было таких компьютерных технологий, какие есть сейчас. В связи с чем создатели картины не жалели сил на красочный грим, который даже вызывает отвращение: у чернокожего Бэни, который показывает свою руку-культю, у лидера повстанцев, у которого в живот врос говорящий эмбрион, и многие другие персонажи. Эффектно показан момент удущья с надувающимся лицом и вылезавшими глазами. Отлично сделаны роботы-водители такси, мимика их лиц достаточно подвижная. С высоты 2021 года эти спецэффекты смотрятся несколько мультяшно, но ведь для тех лет это был самый настоящий прорыв в технологиях. И люди смотрели такие фильмы на одном дыхании.

Единственное, что непонятно в фильме Верховена – это внешний вид героев. Одежда, прически, макияж у женщин – все это типичная Америка 90-х, а где же полет фантазии. Как будут выглядеть наши потомки? Или режиссер не стал на этом сосредотачиваться?

Собственно, одежда, прически, прочий внешний вид героев фильма 2012 года тоже как-то не «из будущего». Стандартные костюмы, джинсы, куртки. А вот в плане всего остального компьютерные технологии сыграли свою роль: машины ездят по магнитным лентам, гравитационный лифт доставляет пассажиров на другой конец света, сверхсовременные вертолеты, роботы-полицейские, встроенный в руку телефон и прочее.

Если оценивать по такому критерию, как «душевность», то фильм Верховена, несмотря на оторванные конечности, кровь, мутантов и смотрится с соответствующим душевным настроением, героям больше

веришь и переживаешь за них. Даже героиня Шэрон Стоун, когда ее истинную личность раскрыл Даг, так участливо признается ему, что «жизнь» с ним – самое лучшее ее задание. То даже не верится, что еще минуту назад она стреляла в него из пистолета.

В то же время фильм Уайзмана более мрачный – в темных тонах, много сцен с дождем. И какой-то хищнический. В драках нет крови, но драк этих бесчисленное количество. Лори, жена Дага, хладнокровный спецагент, идущий до конца, поскольку есть приказ уничтожить его. Даже с каким-то чувством ненависти она это делает.

Даг Шварценеггер более «одомашненный». Его невинное желание сгонять на Марс такое искреннее. И когда он попадает в «мясорубку», создается впечатление, будто его не за того приняли, и хотят убить по ошибке.

Часто в адрес ленты Уайзмана высказывают много негатива. В частности, что режиссер не предложил ничего нового в своей версии, видение сюжета невянтное, сами повстанцы не знают за что воюют и чего хотят. При этом «передал» очень много «приветов» оригинальной версии. Второй фильм, часто неочевидно, но дополняет первый. Он более напряженный, более агрессивный, раскрываются некоторые нюансы, которые были упущены в первом фильме. Например, причина внедрения Дага в лагерь повстанцев именно во второй картине лучше объясняется. «Вспомнить все» Верховена можно смотреть бесконечно, а вот ремейк только один раз

Оригинальная версия непохожа на другие картины со схожим сюжетом. А «Вспомнить все» Уайзмана... Если включить фильм на середине и не знать его названия, то это увидишь очередной гляцевый экшн, каких пруд пруди. Он чем-то напоминает все шпионские боевики последнего десятилетия, действие которых происходит в будущем. И вроде бы цель у героев обоих фильмов благородная – освободить народ от гнета. Но Дагу Шварценеггеру, желающему обеспечить кислородом жителей Марса, веришь больше, чем Дагу Фареллу, защищающему униженных и обездоленных из «какого-то населенного района в Азии».

По версии IMDb рейтинг «Вспомнить все» Верховена заметно выше ремейка. Кассовые сборы оригинальной версии в 4 раза превзошли бюджет, в то время как ремейк – всего лишь в полтора.

А вообще, это дело вкуса, и каждому решать, какой из двух фильмов ему ближе.



TEMPOGGIO

ПОГОДА НА СЕГОДНЯ

В целом все современные навороты сказку не испортили, и в ней остались главные посылы автора: быть смелым, помогать слабым и ближнему, быть преданным друзьям. Фильм отличается от других снимаемых сейчас кинолент костюмами и гениальными ролями второго плана. Каждый костюм был шедевром, а каждый актер близок к гениальности. Второго плана. Некоторые сцены с царём показались неоправданно затянуты, авторы уж слишком им самолюбовались. Но восхитила графика с китом и Жар-птицей.

КОНЁК-ГОРБУНОК

ПОЧТАЛЬОН ВСЕГДА ЗВОНИТ ДВАЖДЫ

**АВТОР:
ЛИЛИЯ ФАЕРМАН
/ ТОМСК**



Книга Кейна Джеймса «Почтальон всегда звонит дважды» стала известна широкому зрителю благодаря экранизациям. Но мало кто из зрителей знает, что первым снял свой фильм по этому тексту Лукино Висконти, он называется «Одержимость» и оказывается предтечей итальянского неореализма.

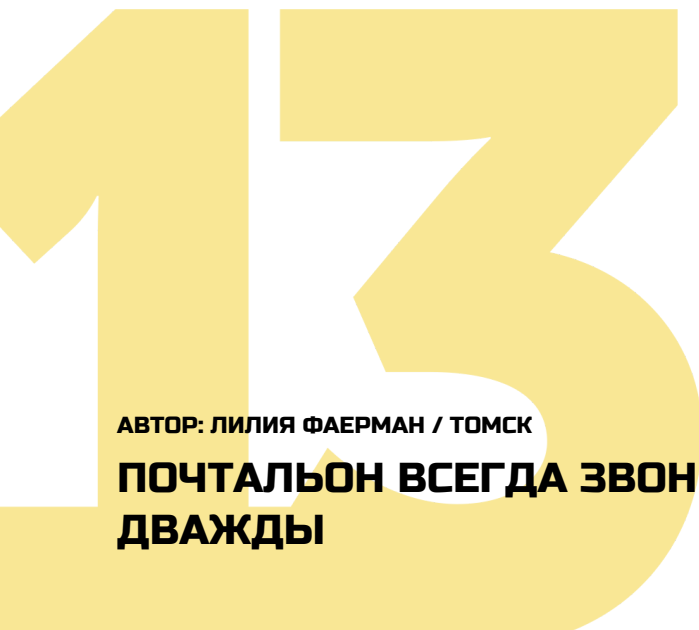
Висконти переносит криминальную фабулу на итальянскую почву и снимает совсем иную историю в новой эстетике. Он рассказывает о взаимоотношениях мужчины и женщины, претендуя на максимальную приближенность к жизни. Преступление, которое совершают любовники, выносится за границы фильма. Для Висконти гораздо важнее криминальных деталей то, что послужило причиной убийства, а затем поступки, мысли, чувства персонажей. Любовь-одержимость заставляет героев, Джино и Джованну, пройти через все: страсть, жертвы, разочарование, охлаждение, предательство, ревность, прощение. Но даже последняя ночь, когда герои переосмысливают произошедшее с ними и возрождаются для новой жизни, не дает им права на будущее. За каждый шаг, каждую ошибку жизнь выставляет свой счет. Герои Висконти отличаются от героев последующих двух экранизаций. Джованну сложно назвать роковой красоткой, а Джино харизматичным бунтарем. Они просты и обыденны. Их драма разворачивается в провинциальных интерьерах, на итальянских улицах, на берегу реки. Сама жизнь с ее бытовыми подробностями, многолюдностью и неприукрашенностью становится действующим лицом фильма. Именно это позволило говорить об «Одержимости» как о первом фильме в эстетике неореализма, и показательным, что именно сюжет книги «Почтальон всегда звонит дважды» был выбран Висконти для того, чтобы заявить о себе в кино. Главную роль должна была сыграть Анна Маньяни. Думается, что если бы так и случилось, то никто из актрис больше и не пробовал бы даже себя в интерпретации этой героини. Не было бы в истории других «Почтальонов» и Ланы Тернер, и Джессики Лэнж в этой роли.

История, воплощенная режиссером Тэем Гарнеттом в фильме 1946 года «Почтальон всегда звонит дважды», отличается целомудрием и окрашена ореолом романтики. Несмотря на криминальный сюжет, это все-таки история любви. По выражению главной героини Кору, любви, в которую вмешивается страх. И эта любовная история рассказана от лица героя-мужчины. В фильме присутствует его закадровый голос, комментирующий отдельные события. Почти все происходящее мы видим его глазами. И, в первую очередь, конечно, Кору. Ее появление на экране сражает наповал не только самого Фрэнка, но и зрителей: в проеме двери стоит великолепная блондинка в белых облегающих шортах, на высоких каблуках, с идеальной прической и макияжем. Кора появляется настолько эффектно, что эта сцена становится одной из самых значительных в фильме. Героиня Ланы Тернер точь-в-точь «девушка с плаката», неизвестно как затесавшаяся в захолустье «Двух дубов». Но она удивляет не только своей красотой и сексуальностью, но и внутренней силой. Именно Кора, с ее умом, решительностью, умением владеть собой, играет «главную скрипку» в их криминальном дуэте с Фрэнком. Фрэнк в фильме 1946 года просто влюбленный, а потому ведомый мужчина. Во взаимоотношениях Фрэнка и Кору в этой

есть не только любовь, страсть, но и нечто иное, почти неуловимое, стихийное и роковое, как ночное море, в котором они купаются несколько раз на протяжении фильма. Сначала море является свидетелем и покровителем их счастья от обретения друг друга, в конце фильма оно уже высший судья, который расставляет все точки на I. В этом фильме после трагической смерти героини история исковерканной любви Кора и Фрэнка продолжается. Он готов идти в газовую камеру, но самое важное для него знать не была ли последней мыслью Кора мысль о том, что он убил ее умышленно. Заключительная нота фильма в словах Фрэнка, обращенных к священнику: «Помолитесь за нас, чтобы мы были вместе, где бы то ни было». Она звучит пронзительно и романтично, на грани отчаяния.

Фильм 1981 года (режиссер Боб Рэйфелсоном) это история бешеной страсти, отсюда его жесткость, откровенность, агрессивность. Кора и Фрэнк уже не романтические герои, априземленные люди, полные противоречий и надежд, погруженные в убогое, беспросветное существование. Кора, в исполнении Джессики Ланг, без прически и макияжа, в стоптанных туфлях и невзрачном платье, совсем не похожа на красотку с плаката. Чрезвычайно привлекательно делает ее вышколенный образ, а сексуальность, чувственность и неуемная жажда жизни. Фрэнк, в исполнении Джэка Николсона, бродяга и бунтарь, бывший уголовник, личность мощная и неординарная. В криминальном дуэте 1981 года, именно Фрэнк, а не Кора, является ведущим. Совершенное этой парочкой преступление есть отчаянная попытка вырваться из круга бедности и несвободы, и начать любой ценой новую жизнь, которую они так жаждут. Это желание, замешанное к тому же на дикой страсти, настолько сильно, что все моральные принципы уходят на второй план. Николсон и Ланг так глубоко и правдиво передали состояние своих героев, что в воздухе повисает тема неоднозначности всего происходящего: преступники отталкивают и притягивают одновременно. После гибели Кора в этом фильме у Фрэнка не остается ничего: ни надежд, ни желаний, ни самой жизни, поэтому фильм заканчивается сценой смерти. Рассуждений о почтальоне, который звонит дважды, в версии 1981 года нет вообще. Тема возмездия звучит уже не изуст Фрэнка (как в фильме 1946 года), а возникает сама собой в голове у зрителя.

При всей непохожести этих трех вариантов экранизации книги «Почтальон всегда звонит дважды» каждый из них как будто отправляет к предшествующим, спорят с ними, противопоставляют, соглашаются, но дорога проложена Висконти. И его образы неизбежно всплывают во всех версиях.



АВТОР: ЛИЛИЯ ФАЕРМАН / ТОМСК

ПОЧТАЛЬОН ВСЕГДА ЗВОНИТ ДВАЖДЫ

TEMPOGGIO

ПОГОДА НА СЕГОДНЯ

Фильм позиционировался как эпохальное полотно о судьбе нескольких поколений женщин... Интересные декорации. Красивые костюмы. Известные актёры. Иногда завораживающая натура... чем не слагаемые для хорошего кино? А кино не случилось: нет идеи и содержания, нет искры, нет ни радости, ни печали.

СЕВЕРНЫЙ ВЕТЕР



КИНОМОЗАИКА РЕМЕЙКА – РАЗМЫШЛЕНИЯ НА ТЕМУ «НЕВЕСТА БЫЛА В ЧЁРНОМ»

**АВТОР:
ЕЛЕНА БОРОДИНА
/ ТОМСК**



Кино как искусство или кинематограф как индустрия развлечений? На стыке этого противоречия и появляется такое явление, как «ремейк». Он достаточно смело занимает свою позицию в творчестве разных режиссеров, эволюционируя от тонкого и эстетического почитания своей кинематографической истории до шквала ремейк-производства наиболее кассовых популярных кинокартин. На современном этапе это практически генетическая копия кассового проверенного сюжета прошлых лет, зачастую имеющая преимущества только в технических спецэффектах. Вот почему анализ киношедевров, где один мастер изящно ссылается на другого, витиевато используя те или иные кинематографические приемы своего предшественника, особенно привлекателен и для киноcritика, и для искусственного зрителя.

Следование традициям и киноканонам очень ярко проявилось в картине Франсуа Трюффо «Невеста была в черном», рассматриваемый многими как ремейк картины Альфреда Хичкока «Окно во двор». Прежде всего эти две абсолютно разные картины связывает литературный первоисточник (роман Ульяма Айриша, автор, неоднократно экранизированный Хичкоком), концентрация режиссерского и зрительского внимания на главной героине, криминальность сюжета и пронзанность всей картины великолепной музыкой одного композитора.

Что касается интерпретации Трюффо, то образ невесты-мстительницы, жизнь которой разделилась на белое и черное после трагической гибели возлюбленного на ступенях церкви после свадебной церемонии, созданный Жанной Моро скорее метафорический образ неизбежности возмездия. Пять отдельных сюжетов, словно отдельные акты пьесы, связанные одной криминальной и драматической причиной. Пьесы, режиссером, постановщиком и исполнителем главной роли которой является она. Женщина. Обреченная и беспощадная, «черная невеста» определяет каждой жертве свой исход, демонстрируя свою стойкость и перерождение от беспомощно-хрупкого парящего шифонового шарфа в момент гибели Блисса (Клод Риш) до закоренелой убийцы с кухонным ножом, добившейся заключения, чтобы расквитаться с последним из списка - дельцом Делво (Даниэль Буланже).

Колоритный и завораживающий образ сильной и решительной женщины в мире мужчин, способной принимать решения вернется к зрителю, поменяв имя и вооружившись самурайским мечом спустя много лет в фильме «Убить Билла» Квентина Тарантино, где женская месть уже практически не имеет человеческого лица, превращая фильм в классический триллер и не оставляя у зрителя сочувствия к героине. А пока Трюффо вместе со зрителем совершенно «по-хичкоковски» наблюдает за происходящим хладнокровным и прекрасным олицетворением то ли божественного, то ли сатанинского промысла. Режиссер сосредотачивается исключительно на кинематографических аспектах своего фильма, постоянно отсылая нас к творчеству своего учителя и кумира Альфреда Хичкока. Весь фильм зритель находится в невероятном напряжении, обрывающемся титрами в финальной сцене кинокартины. Этому способствует тревожное музыкальное

сопровождение композитора Бернарда Херрманна – любимого композитора Хичкока, специально приглашенного Трюффо для этого фильма. Упиваясь деталями, отсылками и метафорами, Трюффо как будто бы не отдает должного внимания ни литературному материалу, ни блестящему актерскому составу, режиссер полностью сосредоточен на своей героине.

В начале фильма мать обрывает отчаянную попытку своей дочери выброститься из окна. Затем в черный лоснящийся на солнце чемодан, как олицетворение траурного атрибута, поочередно укладываются вещи черного и белого цвета с неизменными шифоновыми аксессуарами. На протяжении фильма струящиеся шифоновые наряды героини (о, эти головокружительные наряды героини Грейс Келли у Хичкока!) напоминают зрителю о быстротечности и хрупкости жизни и в какой-то момент о дыхании смерти. Искусственные крупные цветы на обоях в спальне Жюли Колер и живые вертикальные гирлянды из голубых цветов в рисунке штор первой жертвы мстительницы, говорят о разной наполненности жизни этих героев. «Я уже мертва», - говорит героиня Моро на исповеди у священника, в то время как Блисса мы застаем в момент приготовления к свадьбе. В своей попытке избавиться от свидетеля, друга Блисса, Кори (Жан-Клод Бриали), героиня выливает принесенный им стакан воды в горшок с фиалками – цветами воспоминаний. Переходя от жертвы к жертве, Жюли словно переживает чужую живую жизнь (в «Окне во двор» герои наблюдают за жителями дома с большим увлечением, чем интересуются своей), которой трагически лишена сама: свадьба, свидание и посещение филармонии, семейная идиллия в собственном доме с ребенком.

Непроходящий страх и тревога нагнетается по всем традициям «хичкоковского детектива», рискует оборваться в тот момент, когда Фергус (Шарль Деннер), которому позирует Жюли, признается ей в своих чувствах. Как будто судьба дает ей шанс обрести новую любовь и возродиться. Это находит отражение и в черно-белом наряде с изломанной линией – линией надрыва и сомнения в правильности ее выбора. И тут, в отличие от Хичкока и Тарантино, мы видим душевность и человечность измученного женского сердца, потому что фильм Трюффо все равно прежде всего про любовь «вечной невесты», вечного траура по единственной любви.

«Окно во двор» Альфреда Хичкока, «Невеста была в черном» Франсуа Трюффо и «Убить Билла» Квентина Тарантино - все эти фильмы взаимосвязаны между собой жонглированием цитат и отсылок, повторяемостью ситуаций. Не являясь в чистом виде ремейками, фильмы Тарантино и Трюффо являются и данью уважения Мастеру, и кривым зеркалом, в котором отражения могут принимать любые формы.



13

АВТОР: ЕЛЕНА БОРОДИНА / ТОМСК

**КИНОМОЗАИКА РЕМЕЙКА – РАЗМЫШЛЕНИЯ
НА ТЕМУ «НЕВЕСТА БЫЛА В ЧЁРНОМ»**

TEMPOGGIO

ПОГОДА НА СЕГОДНЯ

Когда взрослые и умные дяди говорят о том, что главным зрителем этого фильма является ребенок, а потому дети и должны оценивать достоинства (если найдут) этого фильма, то они отчасти правы. Но только от части. Еще они убеждены в том, что современные дети не будут смотреть советские фильмы, даже рассчитанные на их возраст, поскольку им все это неинтересно и слишком уж медленно...

Ада Бернатоните / Томск

(продолжение рецензии на следующей странице)

12 КОНЁК- ГОРБУНОК



. Дети смотрят советское кино, а еще они привыкают его смотреть, понимая, что так сейчас не снимают. А взрослые, которые тоже имеют право о – суждения современных детских шедевров часто оказываются в ситуации, когда вынуждены объяснять детским кинопытливым умам почему в «совке», как минимум, через пять фильмов был шедевр, а сейчас сколько миллионов не вкладывай, все равно один сплошной обман.

Самый главный во всероссийском масштабе обман детей сегодня это «Конек-горбунок». С трудом пишется название этого фильма, поскольку к бессмертному тексту Ершова он имеет очень опосредованное отношение. Так сказать, авторы вдохновились первоисточником, а потом решили его переписать. А потому те взрослые, которые кричат, что дети придут из кинотеатра, потом откроют книжку, потом за вечер залпом её прочтут обманываются (по полной программе). Дети откроют книжку и тут же её захлопнут, поскольку а в фильме было совсем по-другому.

А вот теперь задумаемся над утверждением о том, что у советского детского кинематографа слишком медленный темпоритм. Сначала расставим акценты, которые забыли авторы фильма. У них они подменены скоростью, там летают все – от Конька через Принцессу и Ивана, так сказать, дурака до Царя, у которого корона и все наряды с клубничкой. Какой-то уж совсем недетский акцент, либо слишком уж завуалированный и глубокий. Может дети в массовом порядке должны были после сеанса захотеть клубнику? Тогда на короне нужно было вышить и производителя этой клубники, чтоб не ошибиться с именем киноспонсора. Но вернемся к темпоритму. По сути, это заданный нерв фильма, с помощью которого ребенку предлагаются определенные правила игры. Дети смеются и плачут, хлопают в ладоши и унывают, ошибочно полагая, что это их личные эмоции. Но нет. За кадром режиссер дирижирует зрительным залом. Ка это делал Ролан Быков.

В зале стояла гробовая тишина, когда конёк, так сказать, горбунёк на полном скаку слетал за жар-птицей, потом за принцессой, не менее интеллектуальной, чем Иван-дурак. Она, видите ли, спящая красавица во хрустальном во гробе. Кто-то из детей громко попросил родителя объяснить ему, что происходит, когда красавица-принцесса решительно сиганула из своего снежного царства. Пока она летела, родитель терпеливо внушил своему чаду, что ей жить надоело, но все будет хорошо.

Все мы трепетно относимся к Ершову, всем вариантам Иванова-Вано, а уж Роу и вовсе КиноБог. Не перестает удивлять как за 3 рубля 62 коп советские кинорежиссеры снимали глыбы, а тут бюджетУ на 760 плюс еще 6 нулей. Так вот нет понимания как на эти 6 нулей хрустальное платье выглядит как ночная рубашка с прирепленным к ней пенопластом, а костюмы такие богатые и разухабистые, что уже даже нафталином не пахнут.

Эх, душака Алейников! С таким простым лицом, что веришь каждому его слову, а тут главный герой выглядит как студент пятого курса факультета иностранных языков, которого каждый год забывают отчислить, потому что он гениально молчит на 15 языках, а на своем родном только глаза пучит и высокомерно мычит. А еще в прежние времена сложно было догадаться, что Деревянко похож на Бандераса, то есть даже в страшном


сне не приснится котоконь, надо пойти у Дональда Биссета спросить, он и не такое придумывал. В фильме в принципе импротозамещения немеряно: и конек летит снежным комом с горы, как в Ледниковом периоде, да и все франшизы Юниверсал Пикчерс рус, и нерус тоже.

Стильнее всех был Миша Ефремов, то есть зовите просто Царь. Прекрасно законченное в своем царском совершенстве испитое лицо с сеточкой морщин, вязаная корона, из которой во все дыры лезет царский интеллект, которым он вдавил по мозгам зрителя перед самоизоляцией, и не только само. Когда царь со всей дури своей морды лица споткнулся об мешки с мукой, то следующий кадр просто наотмашь должен выстрелить по хотя бы чуть насмотренному зрителю. Поскольку в следующем кадре был уже не наш Миша, а их Джек, в смысле Николсон, напрочь замерзший в «Сиянии». Постоянно задаешься вопросом -кому изменяет вкус: режиссерам, актерам или зрителям?! Кажется, всем и сразу.

Самое странное это цитирование к месту и не к месту даже того, что трогать в принципе нельзя. Царь, прыгающий в кипятке, на прощание цитирует Симонова, то есть жди меня, и я вернусь.

Марлон Брандо в "Гадком американце" был меньше русофобом, чем авторы сего шедевра. Перевелись киносказочники на Руси, как и богатыри, о которых в фильме говорили, но показать то ли забыли, то ли постеснялись. Может уже пора киносказочницам рождаться?!





МИР БЕЗ ЛЮДЕЙ

АВТОР: РОМАН СЕДЛЕЦКИЙ / ВОЛГОГРАД



Каким, возможно, будет будущее, не такое далекое, можно увидеть в картине «Бегущий по лезвию 2049». Совсем не так, как представлялось в детстве. Люди не единственные разумные существа на планете Земля, да и на других планетах тоже. Небо уже не голубое, деревья не большие, их вообще нет. Человекоподобные репликаны батрачат на «дядю», подчищают хвосты за богатеями и пробивают окна в новые миры на дальних рубежах холодного космоса. Не всем удалось найти себе тёплое местечко, большинство осталось на родной планете. Некогда цветущая планета Земля превращена в мусорный полигон, где борются за выживание так похожие друг на друга создания. Одни - люди по рождению, уже отвыкшие от труда и потерявшие свои корни. Другие - их безмолвные клоны, существа из живой плоти, готовые на самопожертвование ради великой цели. Так и существуют бок о бок, ежедневно стирая границы между суровой реальностью и стремлением выжить.

Конечно, этот киномир создан стараниями настоящих профессионалов. В 1982 году на экраны вышел первый фильм «Бегущий по лезвию», на тот момент режиссёром картины являлся Ридли Скотт. В картине 2017 года он выступает в качестве продюсера. Два фильма сняты с разницей в 35 лет. Развитие кинотехнологий и визуальных эффектов шагнуло далеко вперёд. Но сценарий, режиссура и работа художника-постановщика объединяют два фильма в единое целое. Некоторые актёры так же задействованы как в первом, так и во втором фильмах.

НЕКОГДА ЦВЕТУЩАЯ ПЛАНЕТА ЗЕМЛЯ ПРЕВРАЩЕНА В МУСОРНЫЙ ПОЛИГОН, ГДЕ БОРЮТСЯ ЗА ВЫЖИВАНИЕ ТАК ПОХОЖИЕ ДРУГ НА ДРУГА СОЗДАНИЯ.

Атмосфера, воссозданная в фильме, рисует нам размышления о природе людей. Бесконечная этическая головоломка: быть или казаться человеком выходит на передний план. Развитие науки и техники должно служить развитию человеческих возможностей, а не уничтожению всего живого на земле. Видимо, такими рассуждениями руководствовались и авторы данного фильма. Сам визуальный ряд убеждает нас в этом. Абсолютный смог, окутывающий Лос-Анджелес 2049 года, не позволяет лучам солнца ослепить зрителя. Бесконечные трущобы и возникающие из дыма небоскрёбы скрывают линию горизонта. Океан, закованный в бетонные стены, скрывает под толщей воды потерянную цивилизацию прошлого.

На фоне этих апокалиптических пейзажей и разворачивается сюжет фильма. Репликант на государственной службе беспрекословно выполняет порученные ему задания, параллельно пытаясь отыскать ответы на возникающие в его сознании вопросы. Жизнь «бегущего» наполнена не только кровавыми схватками с врагами, но и однообразным бытом, к которому он возвращается каждый раз после службы.

Герой Райана Гослинга немногословен, сдержан, хладнокровен. Конечно, актёр ещё относительно молод и находится в творческом поиске и ещё не раз удивит разнообразием образов. Он как будто неосознанно подражает герою Харрисона Форда, во всяком случае поведенческой логикой следует за его Декартом, серьёзным и суровым.

Репликанты вообще показаны существами неэмоциональными, именно эта особенность и отличает их от настоящих людей. Авторы «Бегущего» намеренно подчёркивают эти качества, хотя и не лишают человекоподобных существ внутренних переживаний и полноценной работы сознания. В истории есть и ещё один полноценный персонаж - это виртуальная подруга детектива.

Ана Селия де Армас Касо, кубино-испанская актриса, исполняет роль искусственного интеллекта Джой. Персонаж хоть и виртуальный, но способен на сопереживание и эмоции, в отличие от репликантов. Работа над созданием этого образа проходила с использованием серьёзных ресурсов компьютерной техники и стала одним из самых ярких визуальных эффектов картины. О том, как создавали гигантскую розовую Джой, поделился один из создателей «Бегущего по лезвию 2049» Джон Нельсон. В одном из интервью он рассказал о создании этого сильнейшего по воздействию на зрителя эпизода киберпанкового шедевра. На самом деле Ану снимали в розовом макияже на фоне зелёного экрана, смотрящую и говорящую с макетом актёра размером с бутылку газировки. Позже снимали Гослинга на съёмочной площадке с большой видеостеной, которая служила более естественным источником освещения. Джон Нельсон объясняет: «Роджер поместил видеоматериалы, которые мы сняли с Джой, то есть Аной, на этой видеостене. Конечно, Джой оставалась плоской. Затем он полностью замаскировал всю сцену дымкой, поэтому сцена стала действительно атмосферной».

Оператор-постановщик фильма Роджер Дикинс, наконец-то получивший «Оскар», сравнивает возможности современной цветокоррекции с технологиями прошлого, рассказывает, почему декорации лучше строить, а не рисовать, а также объясняет, чем «Солярис» лучше «Звездных войн»: «То, что мне всегда больше всего нравилось в фантастике, обычно в ней не встречается. Кажется, Филип Дик называл это «футуризм». Ему не нравилось определение «научная фантастика», потому что он ощущал, что пишет о возможном будущем. Он не писал что-то нереальное. Он писал свои предположения. Именно это мне нравится. Мне больше по душе «Зеленый сойлент» и «Солярис», нежели «Звездные войны».

Что касается картины Дени Вильнёва, визуальный ряд его фильма загадочно красив. Длинные статичные планы позволяют вдоволь рассмотреть персонажей и детали. На этом можно было бы и закончить, но тот факт, что «Бегущий по лезвию» образца 1982 года провалился в прокате, оставляет тему открытой. Современный сиквел не только оправдал расходы на производство, но и заработал приличную прибыль. Фантастический жанр не только востребован зрителем, но и становится одним из основных в производстве для крупнейших киностудий мира.

«Бегущий по лезвию 2049», безусловно, сам по себе является визуальным шедевром. Чарующая и до дрожи леденящая музыка Ханса Циммера и Бенжамина Уолфиша не оставит равнодушным даже самого утончённого меломана. Невероятно увлекательный сюжет, антиутопия в самом широком смысле. Борьба человечества за выживание оказывается битвой с результатом своих же достижений. Человек превзошёл сам себя, создав себе в помощники... человека. Какой вид более достоин продолжения, рассудит время. Гибкость ума, умение адаптироваться к новым условиям и способность делать нужные выводы, однажды отправили человека в космос. Просмотр фильмов в двух вариантах (1982 и 2017) подарит множество эмоций любителям научной фантастики и ценителям настоящего кинематографа.



TEMPOGGIO

ПОГОДА НА СЕГОДНЯ

Бесплатная публикация - это издание, распространяемая безвозмездно, например, посредством уличных диспенсеров, это издания для авиаперелетов, либо вкладыши в продукцию или другие публикации. Регулируемая циркуляция - это модель, используемая многими торговыми журналами, распространяемыми только среди подходящих читателей, обычно бесплатно, при этом аудитория определяется методом исследования.

Автор

СЕВЕРНЫЙ ВЕТЕР

РЕКОМЕНДУЕМ К ПРОСМОТРУ

ОРИГИНАЛ VS КОПИЯ

«Игра навывлет» (1972 год, реж. Джозеф Лео Манкевич)

«Сыщик» (2007 год, реж. Кеннет Брана)

«Первая полоса» (1931 год, реж. Льюис Майлстоун)

«Первая полоса» (1974 год, реж. Билли Уайдлер)

«Красавица морячка» (1932 год, реж. Гарри Лачман)

«Аталанта» (1934 год, реж. Жан Виго)

«Маленькая мисс Маркер» (1934 год, реж. Александр Холл)

«Маленькая мисс Маркер» (1980 год, реж. Уолтер Бернстайн)

«Лапша (Нудл)» (2007 год, реж. Айелет Менахеми (Израиль))

«Куки» (2013 год, реж. Леа Фазер (Франция))

«Мышьак и старые кружева» (1944 год, реж. Фрэнк Капра)

«Мышьак и старые кружева» (1969 год, реж. Роберт Ширер)

«Дьяволицы» (1954 год, реж. Анри-Жорж Клузо)

«Дьяволицы» (1996 год, реж. Джеримайя Чечик)

«Открой глаза» (1997 год, реж. Алехвндро Аменабар)

«Ванильное небо» (2001 год, реж. Кэмерон Кроу)

«Умберто Д» (1952 год, реж. Витторио де Сика)

«Человек и его собака» (2008 год, реж. Франсис Юстер)

«Фанфан-Тюльпан» (1952 год, реж. Кристиан-Жак)

«Фанфан-Тюльпан» (2003 год, реж. Жерар Кравчик)

«Клетка для соловья» (1945 год, реж. Жан Древилль)

«Хористы» (2004 год, реж. Кристоф Барратье)

«Клетка для чудаков» (1978 год, реж. Эдуар Молиаро)

«Клетка для пташек» (1996 год, реж. Майк Николс)

«Пепе ле Мокко» (1937 год, реж. Жюльен Дювивье)

«Алжир» (1938 год, реж. Джон Кромвелл)

13

13 КИНО ПРОВИНЦИЯ

ЖУРНАЛ О КИНО

Главный редактор Ада БЕРНАТОНИТЕ
Выпускающий редактор Татьяна АЛЕКСЕЕНКО

Наши авторы

Татьяна Москвина
Галина Жданкина
Денис Грущенко
Анна Агафоникова
Роман Седлецкий
Дмитрий Морозов
Наталья Жилинская
Татьяна Кузнецова
Лилия Фаерман
Елена Бородина
Татьяна Алексеенко
Ада Бернатоните

Рецензии

Лидия Шабалина
Татьяна Ставская,
Оксана Чайковская
Марина Тайдонова
Ксения Мурастова
Ада Бернатоните

ОФИС РЕДАКЦИИ

г. Томск, Томская область, Россия
+7 (777) 777-77-77 | aaaaaa@aaaaaa.ru

