

## Содержание:

Image not found or type unknown



## «7 самураев»

Сюжет фильма разворачивается в Японии в 16 веке, когда внутри страны разгорается гражданская война. Жители страдают от постоянных набегов врагов со стороны, которые желают разграбить ослабленное государство. В одном селе крестьяне, которые больше не могут терпеть междоусобиц, решают защищаться и спасти свои земли и урожай. Много лет назад бандиты уже разорили их и нанесли огромный ущерб, второй раз этого допустить нельзя. Старейшина на деревне отправляет местных в город, чтобы те нашли бесхозных самураев, которые и станут защитниками. Группа односельчан во время поиска знакомится с мастером меча — Камбэем. Только что он показал себя в благородном деле — сразился с похитителем ребенка, он то, что нужно для отчаявшихся жителей. Крестьяне просят мастера помочь им и стать главнокомандующим сопротивления, Камбэй соглашается и благодаря связям находит еще шестерых самураев. Воины соглашаются защищать деревню за еду, ведь большего вознаграждения жители предложить и не могут. Приехав в село, самураи сначала сталкиваются с недружелюбием измученных крестьян, но общая цель объединяет и расставляет все на свои места. Под руководством семерых опытных воинов жители начинают готовиться к обороне...

Поначалу я думал, что фильм 1954-го года не может представлять самоценности для меня - человека, который практически не видел картин старше 2000-го года. Да и к тому же черно-белый, снятый на квадратную такую древнюю линзу и 3.5 часовой. Но оказалось, что фильм просто приятно смотреть сам по себе, а не как предмет сравнения и анализа.

Но я все-таки прибегну к сравнению с современным кино, но не для того чтобы принизить 'Самураев', а наоборот, продемонстрировать их достоинства.

Скажу про визуальное восприятие. Во-первых, картина черно-белая, и как и во всех черно-белых фильмах, если уметь и знать на, что смотреть, то можно без проблем оценить достоинства данного вида съемки. У оператора пропадает один из важнейших способов манипулировать вниманием зрителя - цвет. И за неимением

цвета, приходится прибегать к другому визуальному ключу и выжимать из него по максимуму - тону. И как итог, картина наполнена сильными контрастами между персонажами, персонажами и окружением, а свет как правило сильный - из-за этого изображение отлично читается и всё видно очень отчетливо.

Во-вторых, так как картина снята на квадратную линзу, мы видим необычную композицию кадра. В наше время, когда подавляющее большинство фильмов идут в масштабе 16:9 или еще шире, и уже каждый ребенок знает про rule of thirds и golden ratio, кадры в современных фильмах выглядят очень однообразно. И это конечно красиво, но ОЧЕНЬ однообразно. В этом плане 'Семь самураев' становится глотком свежего воздуха, потому что находясь в других условиях, оператору приходится иначе подходить к вопросу управления нашим вниманием и выстраивания композиции, расположения объектов в кадре, и это выглядит интересно и непривычно.

Если же касаться сюжета, диалогов и того, что происходит на экране, то определенно чувствуется разница с современными фильмами. Так как фильм длится 3.5 часа, он может позволить себе много диалогов и демонстрацию персонажей, выстраивание отношений между ними. Поэтому, например, вместо сцены 'привет чувак, пошли с нами' и приходящего в ответ 'гаддэмн летс ду зис бой', мы видим более сложные конструкции, когда персонажи ищут подход друг к другу, они конфликтуют, отказываются, встречаются вновь, ведут беседы - за этим приятно смотреть. Ну а еще фильм душевный. Думаю здесь сыграл немаловажную роль японский дух, но в картине нет пафоса современных американских блокбастеров, когда герои, даже находясь в одной команде смотрят друг на друга как минимум как на чужака. В данном фильме главные герои, которые собираются сражаться, и понимают, что шансы на победу мизерные, становятся друг другу братьями, между ними очень много тепла.

Ну и конечно, фильм несмотря на непривычно долгий хронометраж смотрится динамично, бодро, с интересом. И несмотря на отсутствие спецэффектов он может заинтриговать, продемонстрировать смекалку и интересные решения, драматургию. Отдельный плюсик от меня - фильм является хранилищем кадров японской стилистики - одежда, дома, внешность. Мне как фанату Азии было крайне любопытно это наблюдать, и до сих пор в папочке лежит под сотню скриншотов из фильма. Фильм «Семь самураев» был снят всего через 2 года после освобождения от американской оккупации. Это был четвертый, после прославившего японское кино «Расемона», фильм Куросавы. В это время народ еще не восстановился после войны, дух был в упадке. Куросава наконец смог не опасаться цензуры и снимать свои фильмы, которые смешали жанр вестернов, поклонником которых был

режиссер, а также дзидайгэки.

Самураи были как воинами чести, так и служащими у своих хозяев, даже если это служение доходило до опрессий и убийств простых людей. Поэтому самураев не приветствовали низшие классы. Когда самураи по какой-то причине оставались без хозяина, т.е. становились ронинами, они кто чем занимались: перебивались маленькими заработками, даже могли стать бандитами. Таким образом герой Тосиро Мифунэ ненавидит самураев за то, что они разрушили его деревню в детстве, но одновременно и ненавидит трусость, жадность, хитрость, тупость крестьян, которая есть у него по вине самураев.

Фильм имеет антивоенный подтекст. Подобно тому, как императоры в 16 веке прессовали своих людей, правительство оставляло в бедности свой народ в годы войны. Японские крестьяне в фильме – это простой народ в послевоенное время. Самураи – это армия. Бандиты могли быть армией США.

Режиссер показывает контраст между простой челядью и благородными воинами. Последняя сцена, когда самураи стоят у могил своих собратьев, а крестьяне занимаются своими заботами, даже не помня тех, кому они благодарны, является краеугольной метафорой контраста между классами.

«Семь самураев» колоссально повлияли на кинематограф. Много фильмов позаимствовали у кинокартины то сюжет, то великолепные приемы операторской работы. Джордж Лукас, вдохновленный работами Куросавы, создавал Звездные воины (само словно «джедай» он взял из названия жанра японского кино – дзидайгэки). Серджио Леоне “За пригоршню долларов” был под влиянием японского режиссера, ремейк «Великолепной семерки», где мечи заменены оружием. Фильмы Спилберга и Коппола, как и многие другие фильмы, не появились бы на свет без Куросавы.

Один знаменитый японский солдат Хиро Онода, не поверил, что война закончилась капитуляцией страны, за которую он воевал, поэтому вплоть до 1974 г. бегал в Филлипинских лесах, отстреливая и грабя местных жителей. Не удивительно, почему «Семь самураев» играет огромную роль не только во всемирном кинематографе, но и в жизнях обычных японцев с их непростой историей.

## **«Идиот» 1951**

То, что Акира Куросава модернизировал в дальневосточном ключе Достоевского, перенес действие в послевоенную Японию, слишком общеизвестно, чтобы мы останавливались на этом, а стоит. То, что несмотря на отсекание «вспомогательных» сюжетных линий романа, режиссер добился несомненной

аутентичности духа, тоже общее место, и на нем тоже стоит остановиться. Иначе слишком легко это принимается, некритически.

Лишнее убрать, тут соединить, тут добавить, тут переписать монолог, здесь перемешать события. Вот так под пером автора преобразуется великое произведение. Может для кого-то это и кощунственно, но ведь это кино. И даже за 10 часов экранного времени нельзя показать всего того, что хотел вложить Федор Михайлович в свой роман, а тут 2-40. Но за эти два сорока, лично для меня открылся новый Достоевский и новые его герои. А может быть не новый Достоевский, а новый «Идиот». Местами автор угадывал и показывал такие тонкости, какие я мог заметить лишь со второго или третьего прочтения. Экранизация — это всегда рамки, только картину в эти рамки можно повесить разную.

Фильм очевидно ужимает романский нарратив, не только срезая боковые ветви: все события происходят зимой, то и дело показан снег, лежащий грудками в доме Акамы-Рогожина, падающий с крыши как предзнаменование рогожинского преступления, сверкающий снег прогулок с Аглаей — Аяко — и, конечно, тревожная метель. Куросава любит наблюдать героев вдвоем, втроем, изблизи, словно фигуры на классической картине, в статичном положении с четко разделенными передним и задним планами, иногда половинами, третями и четвертями «холста», границы меж которыми прочерчены линиями предметов и задника и которые охарактеризованы разными эффектами светотени. Часто статичность одной фигуры контрастирует с непрерывным движением другой. Этот визуальный ритм уравнивает внутреннюю дисгармонию, прорывающуюся в репликах, символизирует соположение персонажей в архитектонике драматизма, сведенного к лаконичным сценам, сменяющим друг друга чередой в целом ровной, а не волнообразной, как в романе.

Но интересно и другое сокращение. Глядя на фотографию Таэко (Настасьи Филипповны), Камэда-Мышкин не говорит: «Ах, кабы она была добра!» Он говорит лишь о ее страданиях. Вообще идеологическая нагрузка образа Мышкина как идеала христианского смирения, его длинные монологи вырезаны или модифицированы. Например, Камэда не пересказывает повести Виктора Гюго о приговоренном к смерти. Он сам был приговорен как мнимый военный преступник и получил помилование перед самой казнью. Мы помним, что в биографии Федор-Михайловича было такое дело с эшафотом. И наложило свой отпечаток на психику гения. Безумие Камэды — странная квази-эпилепсия Достоевского? Картина припадка вроде подтверждает это. Но приходит в голову

и другое сопоставление: кроткий толстовский Пьер Безухов именно как мнимый военный преступник едва не казнен. И это становится его «озарением».

Неслучайно Куросава «сбрил» христианские аллюзии, но и не ради их японского аналога. Проповедуемое русской церковью смирение, так любившееся некоторым публицистам 19 века, да и последующих, сильно отдавало восточным, но далеко не христианским фатализмом. Куросава искал универсальных моментов в романе и за его пределами, в биографии Достоевского, у Толстого. И любимое горе-патриотами «смирение» (главным образом перед начальством) хотя и «восточно», однако все же не универсально. Как и сам тип юродивого, блаженного — не универсален для культурной ситуации XX века. Совмещая разные тексты и контексты, Куросава создает историю человека, повстречавшего свою смерть и разминувшегося с нею, но не огрубевшего, а ставшего пронзительно-кротким, любящим, хотя и не вполне умственно здоровым.

Причем не только актеры адаптированы для Японии, но и многое другое тоже. Но что удивительно — ничего не бросается в глаза и даже обмен талисманами (вместо православных крестов) между Рогожиным и Мышкиным выглядит естественным и предусмотренным писателем именно писателем, а не сценаристом.

С трудом эту картину можно назвать христаматийной экранизацией Достоевского, но так же с трудом этот фильм нельзя называть вовсе не экранизацией. Это, пожалуй, что-то среднее, причем это средние и оказалось самым лучшим. Если скажем Бортко точно перекладывает текст на пленку, как собственно и Пырьев, то Куросава делает свои какие-то особые выводы, он демонстрирует нам свою точку зрения, поворачивает книгу под тем углом, под которым, быть может, русский читатель и не взглянул бы на неё. Вывод из этого такой — если вы школьник и не хотите читать, а хотите смотреть или если вы сторонник, чтобы в фильме было «все как в книге» то думаю картина Куросавы не для вас. А вот если книга прочитана вами и хочется с кем-то поспорить, поделиться или узнать чье-то мнение, то милости просим. Автора рассказал историю как мог, «своими словами».

**«Земляничная поляна»**

Режиссер - Ингмар Бергман. Признан одним из величайших кинорежиссеров авторского кино. Простой сюжет, нет ни каких запутанностей, все четко лаконично построенный сюжет, идеи понятны, подняты актуальные идеи во все времена. Лента с очень глубоким смыслом, наполнена позитивными моментами. Даже во снах присутствует логика действий. Фильм не похож на современные кино. Центральная идея картины — семейные ценности. Также подняты темы любви, веры, одиночества, брака. Кадры фильма буквально пропитаны магнетизмом и волшебством: льющийся солнечный свет, пустынный город во сне и многие др.

Старый профессор, отправляется в город Лунд на торжественную церемонию присуждения ему почетного звания в честь 50-летней врачебной практики. Он едет в машине со своей невесткой, по пути они заехали в дом, где проходило детство профессора, там они берут себе в попутчики еще троих пассажиров.

В начале фильма Исаак предстает перед зрителем несколько эгоистичным, одиноким стариком-педантом: входит без стука в комнату к своей экономке, не прощает долг единственному сыну. Одна его фраза: «Душевные страдания человека меня не касаются, так что не ищи у меня сочувствия», сказанная невестке, стоит целой страницы характеристик.

Накануне поездки профессору снится сон о собственной смерти, который ввергает его в дрожь, впервые заставляет задуматься о «вечных» вопросах. Исаак даже меняет маршрут своего следования в Лунд, заезжает по дороге в те места, где проходила его жизнь, и, «воскрешая» из памяти лица и ключевые события прошлых лет, переосмысливает весь свой путь, внутренне примиряется со всем и всеми, сам преображается...

Таков на первый взгляд незамысловатый сюжет одного из самых знаменитых фильмов шведского режиссера Ингмара Бергмана «Земляничная поляна». Картина удостоена многих престижных премий, это уже полноправная «классика». Черно-белый фильм пятидесятых годов прошлого века дышит ароматами и переливается яркими красками — настолько художественно тонко и реалистично он сделан. Кажется, что с экрана веет ароматом земляники, которую собирает кузина Исаака Сара.

Кстати, о землянике. В фильме много символов, а земляника — один из них. Именно земляничная поляна стала первой в ряду воспоминаний-переосмыслений профессора. Это своеобразный символ юности, начала, когда «все еще могло быть иначе». Но одновременно это и отправная точка, с которой Исаак начал замыкаться в себе, перестал доверять людям, изгнал из души всякое переживание — ведь на этой самой поляне состоялся разговор его невесты Сары с его братом

Зигфридом, после которого Исаак начал терять Сару.

Из снов и воспоминаний Исаака зритель видит, каким постепенно становится Исаак, закрывшись для всех и всего. В последнем сне-экзамене профессору выносится приговор: «Ты так много учился, а в итоге всем твоим знаниям грош цена». Грустный приговор, грустная жизнь. Впрочем, Исаак не одинок в этом. Ингмар Бергман показал нам три поколения, три одинаково бессмысленных и беспросветных жизни — Исаака, его матери и его сына. Замкнувшиеся на себе, закрытые переменам, новым встречам, простому человеческому общению, живущие одним умом, но не сердцем — эти люди страдают и мучаются.

Бергман «лечит» главного героя с помощью ближних: его доброй и мудрой невестки, веселых молодых людей, встреченных по дороге. С ними профессор впервые после многих лет ощущает бесконечную важность и бесценность человеческого тепла, участия, любви.

Отдельно хотелось бы сказать о том, насколько красиво и просто вставлены в основное повествование сцены из прошлого. Главный герой видит всё происходившее полвека назад прямо перед собой, перед своими глазами. Такой прием позволил зрителю еще лучше разобраться в характере основного персонажа фильма, в причине его страданий и переживаний. Ну и конечно же, подобный способ повествования говорит о превосходной режиссерской работе Бергмана. При просмотре часто бросалось в глаза сходство с «Зеркалом» Тарковского. Скорее всего, аналогия эта обусловлена любовью Андрея Тарковского к творчеству Бергмана. Подобную концепцию, что и в «Земляничной поляне», можно наблюдать и в фильме Акиры Куросавы «Жить». Похожая история об умирающем старике, под конец жизни пытающемся исправиться, также завершается полным переосмыслением себя и своей жизни.

Первый осознанный взгляд человека в этом мире — какой он? Что сулит ему его радужная оболочка глаза? Солнце или луну, которые впервые видит первобытный человек, лицо или вещь? Что ответит ему мир на это, и как они станут его жизнью и воспоминаниями? Андрей Тарковский начинает с того, что было до взгляда — это был голос, голос, который, заикаясь, пробираясь через дебри образов, силится сказать его. И это было Слово. Оно было у молодого студента, он все же скажет его: я могу говорить. Так начинается фильм Зеркало.

## **История создания.**

«Земляничная поляна» стала одним из первых фильмов в истории кино, в котором режиссер настолько смело исследовал личное пространство, не боясь обнажиться

перед зрителями. Уже после успеха бергмановской картины мир увидел «Четыреста ударов», «8 с половиной», «Амаркорд», «Зеркало» и другие произведения, основанные на автобиографических мотивах и исповедальной интонации.

История создания этого фильма началась со случайной автомобильной поездки в Упсалу, где Бергман провел большую часть своего детства. По адресу Дворцовая, 14, в большой квартире с громоздкой мебелью, где постоянно тикали часы, а на стенах висели картины итальянских мастеров, когда-то жила его бабушка. «Я вошел в мощный булыжником маленький дворик. Потом поднялся по лестнице и взялся за ручку кухонной двери, на которой еще сохранился цветной витраж, и тут меня вдруг пронзила мысль: а что если я открою дверь, а за ней стоит старая Лалла, наша старая кухарка, повязавшись большим передником, и варит на завтрак кашу, как в ту пору, когда я был маленьким». За эту поездку Бергман не только приоткрыл дверцу в свое детство, но и заразился идеей воссоздать на экране абсолютно реалистичное кинопространство, в котором можно спокойно перемещаться из действительности в воспоминание, из воспоминания в сон или какой-то другой пласт существования.

## **Первая киноисповедь**

«Земляничная поляна» полна метафор, одна из которых — дорога, возникшая и как аллегория жизни, и как повествовательный элемент, характерный для роуд-муви. Собственно, «Земляничная поляна» и была роуд-муви с опцией путешествия внутри одного сознания. По сюжету фильма главному герою, профессору Боргу, 78 лет. В обществе он уважаемый врач, но в жизни старый педант, мизантроп, не выносящий бурных проявлений чувств и обывательской суеты. Имя его, соответственно образу, означало ледяную крепость («Is» — лед, «Borg» — крепость). Утомленный жизнью, он вместе со своей невесткой едет в другой город получать почетную ученую степень. По пути Борг посещает места своей молодости, встречает старых знакомых и знакомится с новыми путниками.

Географическое передвижение в этой истории второстепенно, первичен же внутренний маршрут Борга. Бергман сводил внешнее действие картины до минимума, концентрируясь именно на душевных порывах своего героя, целью которого была не церемония, а сам путь к исповеди и подведению итогов жизни. «Земляничная поляна» — как раз тот случай, когда личная биография



подчинялась творческой мысли настолько, насколько показательно совпадали инициалы Ингмара Бергмана и Исака Борга.

## Источники вдохновения

История создания этого фильма началась со случайной автомобильной поездки в Упсалу, где Бергман провел большую часть своего детства. По адресу Дворцовая, 14, в большой квартире с громоздкой мебелью, где постоянно тикали часы, а на стенах висели картины итальянских мастеров, когда-то жила его бабушка. «Я вошел в мощный булыжником маленький дворик. Потом поднялся по лестнице и взялся за ручку кухонной двери, на которой еще сохранился цветной витраж, и тут меня вдруг пронзила мысль: а что если я открою дверь, а за ней стоит старая Лалла, наша старая кухарка, повязавшись большим передником, и варит на завтрак кашу, как в ту пору, когда я был маленьким». За эту поездку Бергман не только приоткрыл дверцу в свое детство, но и заразился идеей воссоздать на экране абсолютно реалистичное кинопространство, в котором можно спокойно перемещаться из действительности в воспоминание, из воспоминания в сон или какой-то другой пласт существования.

Другим источником вдохновения Бергмана стали его непростые отношения с родителями. Отец режиссера был пастором, авторитарной и деспотичной фигурой. Мать долгое время создавала видимость образцовой семьи, в то время как за любую провинность Ингмар и его старший брат подвергались жесточайшим наказаниям, включая избивание розгами. Юный Ингмар прятался от лживого и жестокого брака родителей под столом своей детской, где оборудовал маленький кукольный театр с проектором. Всю свою жизнь Бергман пытался разобраться с этим внутренним непреодолимым конфликтом. Главного героя «Земляничной поляны», профессора Борга, Бергман сделал таким же нежеланным, травмированным и травмирующим других.

Любопытно, что в Швеции выражение «земляничная поляна» считалось идиомой — так часто называли любимые места, связанные с приятными теплыми воспоминаниями. В то же время «земляничной поляной» по тонкой иронии шведы окрестили местные психиатрические клиники.

Сыграть профессора Исака Борга Бергман пригласил своего кумира, одного из родоначальников шведской кинематографии, актера и режиссера Виктора Шёстрема. Бергман был одержим его инфернальной, наполненной духами немой

притчей «Возница» и долгое время мечтал осуществить нечто подобное. Потребовались титанические усилия, чтобы уговорить 87-летнего, измученного болезнями художника принять участие в съемках. На помощь Бергману пришел руководитель кинокомпании «Свенск Фильминдастри» Карл Андерс Дюмлиг, которому удалось заманить Шёстрёма в фильм одной привлекательной фразой: «Тебе надо будет всего лишь лежать под деревом, есть землянику и думать о своем прошлом — никакого труда!» Оставалось выполнить одно условие строптивного актера: рабочая смена Шёстрёма должна была заканчиваться не позже шести часов, дабы он мог насладиться обязательной порцией грога с виски.

При съемке Шёстрёма Бергман часто прибегал к статичному крупному плану: «По обилию или отсутствию крупных планов в фильме, — объяснял автор, — можно с уверенностью судить о человеческих качествах режиссера, о степени его интереса к людям». Ну а в случае самого Бергмана крупный план становился и вовсе уникальным: он был похож на живую иконопись.

## **Символы**

Бергман точнее любого кинокритика сам отозвался о своем фильме: «В сущности, я все время живу во снах, а в действительности наношу лишь визиты». Самый известный кадр «Земляничной поляны» — часы без стрелок. Они сняты главному герою и выступают как страшный символ безвременья, приходящий к тем, кто стоит на пороге смерти.

За год до «Земляничной поляны» Бергман снял «Седьмую печать», поставил три мощнейших спектакля («Кошка на раскаленной крыше», «Эрик XIV» и «Пер Гюнт») и окончательно разрушил свой третий брак. По ночам режиссеру, которому еще не было и сорока лет, в коротких тревожных снах снились то опрокидывающийся катафалк, то проваленный экзамен, то прилюдно изменяющая жена. Измотанный работой, ночными кошмарами и сильными болями в животе, Бергман лег в больницу: «Я лежал в крошечной палате, куда с трудом втиснули письменный стол. Окно выходило на север. Из него открывался вид на десятки километров вокруг». Именно за этим столом в холоде больничных стен и в размышлениях о скорой смерти (врачи подозревали рак) в течение двух месяцев Бергман писал сценарий «Земляничной поляны» — одного из самых светлых его фильмов.

В «Земляничной поляне» Ингмар Бергман изменил привычный взгляд кинокамеры. Выразительные крупные планы, ретроспекция, единое пространство яви и сна, внутренний монолог, бесконечный самоанализ, богоискательство, мучительные диалоги с близкими — все эти элементы языка и темы были охотно подхвачены коллегами по профессии. Как сказано в титре одного из многочисленных документальных фильмов о шведском режиссере: «Влияние Бергмана на мировое кино столь огромно, что о нем даже трудно говорить». Впрочем, это нисколько не мешало именитым режиссерам раз за разом воскрешать дух знаменитого мастера.

О любви к фильму Бергмана неоднократно говорили многие европейские режиссеры.

## **Фильм-предсказание**

Остается загадкой, каким образом режиссер, которому еще не было и сорока на момент создания «Земляничной поляны», с такой детальной точностью предугадал на экране свою глубокую старость. В январе 2004 года 86-летний Бергман оставил квартиру в Стокгольме, свой пост и рабочий кабинет в Королевском драматическом театре и переселился на остров Форе, решив больше никогда его не покидать. Среди сосен, туманов и отар овец, численность которых наверняка превышала количество жителей острова, человеку с материка было не просто найти дом великого затворника.

Отчужденность от мира, отшельничество, мизантропия и неискоренимый, безжалостный монолог с самим собой — к концу жизни Бергман стал почти неразличим с Исаком Боргом. Даже расположение мебели в его рабочем кабинете напоминало домашнюю обстановку профессора, показанную в первых кадрах «Земляничной поляны». Может показаться, что Бергман просто очень устал от людей и от жизни. А можно вспомнить одно из сновидений «Земляничной поляны», напоминающее о Страшном суде.

— И каков же приговор?

— Приговор? Полагаю, что обычный, как издавна повелось.

— Обычный?

— Разумеется. Одиночество.

— Одиночество?

— Именно. Одиночество.

О том, как проходили последние годы жизни Бергмана, известно мало.

Единственный достоверный факт — у порога его отшельнического дома до сих пор растёт поросль дикой земляники.

## **«Осенняя соната»**

В первые минуты фильма, кажется, что он максимально прост и банален, а учитывая качество видео и аудио сопровождения, не всем хватит терпения досмотреть до главных и интересных событий.

Сюжетом выступает уже давно избитая тема, — «конфликт поколений» где главными героинями являются мать Шарлотта Андергаст и дочь Эва. Рассмотрим их поподробнее. В роли матери выступает высокая, красивая пожилая женщина в стильной одежде, гениальная пианистка и очень талантливая женщина. Постоянно курит, говорит очень громко и быстро, почти скороговоркой (большей частью «универсальными» фразами), много шутит.

Наверное, правильнее будет сказать, что фильм повествует о судьбе не двух, а трех женщин и одного мужчины... Мать — Шарлотта, старшая дочь — Эва, младшая дочь — Хелен и муж старшей дочери — деревенского пастыря, Виктора.

Бергман снял удивительный по напряженности фильм, отведя основное время в кадре всего двум актерам, а действие поставив в трех комнатах загородного дома.

Несмотря на тривиальность сюжета с предсказуемой концовкой, фильм получился очень атмосферным, и вызвал некую рефлексю.

Лев Толстой определённо заблуждался насчёт индивидуальности горестей «несчастливых» семей. «Осенняя соната» — тому пример. Используя привычный архетипический инструментарий, Бергман, в очередной раз, выдал заветную притчу про то, что в мире всё повторяется и переменам не быть никогда. Титулованная пианистка Шарлотта приезжает к дочери Еве и её супругу пастору Виктору погостить, отдохнуть от светской суеты. А там, в довесок, обитает и другая дочурка Хелен, два года, как выписавшаяся из клиники. У Хелен что-то

вроде прогрессирующего паралича, а это ой как мешает отдыху. Но вечно избегаемая Шарлоттой «родная плоть» — не самое страшное, с чем доведётся столкнуться изысканной даме в первую же ночь отпуска. У Евы есть личный гамбургский счёт к любимой мамочке.

Бах и Шопен найдут место в клавишной мелодике, но гостиный рояль чаще будет закрыт. Настала его очередь слушать музыку людских взаимоотношений. С точки зрения партитурных мэтров — это какофония. С точки зрения фокуса волшебного фонаря — совершенство звука. Так звучит тишина. В тишине можно не бояться говорить с самим собой о самом сокровенном. Настолько тайном, что тайна эта уже и не тайна совсем, а одна на всех азбучная истина. На Шарлотту, на Эву, на Виктора, на Хелен, на каждого из нас. Как любимое музыкальное произведение. Соната осени, которой нет места в нотной грамоте. Она не имеет семиотического выражения. Но Бергман, как и положено волшебнику, нашёл способ её выразить. Способ настолько элементарный и жестокий, что становится стыдно и неловко. За высказанное. За услышанное. Будто музыкант виртуоз, в момент сольного выступления, рвёт струну, но продолжает играть. Останавливаться поздно, останавливать боязно.

Лопнувшая струна под крышкой выразителя вдохновения барахтается в приступах. Ева устраивает беспощадное аутодафе Шарлотте. Шарлотта принимает обвинения без повязки для глаз. Один монстр родил другого монстра и теперь второй его сжирает. Но ведь и первого кто-то родил... Трагедия в том, что в закольцованном цикле перерождения чудовищ, Бог в лице наместника Виктора остаётся в безмолвии наблюдателя. Трагедия в том, что и Богу, и монстрам плевать на страдания Хелен. Молодая девушка отринута семьёй, не может нормально передвигаться и выражать мысль словом. Она корчится и ползает, как умирающее насекомое. Глухие стуки неисправной гармонии взрывают идиллическую тишину, доводя конфликт Евы и Шарлотты до пикового обострения, после которого назад пути нет. Аккорды осенней сонаты жестоки даже для покойника. Экспрессивная манера забытого музыкального опуса — сиюминутный шок для талантливой пианистки и её бездарной, в музыкальном плане, дочери. Для Хелен — это единственная доступная музыка недополученной любви.

Отцы и дети грызут друг друга за всё время своего существования. Таков порядок вещей. Старшие учат под себя младших. Те ломаются, становясь духовными недозаготовками и с тем же рвением шкурят новое потомство. Эрик, сын Евы, утонул, не успев осмыслить природу «божьего» мироустройства. Но это не кара,

а благо женщине рано ощутившей неспособность к любви. За то Еве был дар — озвучить сонату вечного равноденствия. Сыграть её требуется особое мужество.

Дети как, пожалуй, никто на земле нуждаются в любви, но не найдя ее они превращают свою любовь в ненависть.

Бергман снял удивительный по напряженности фильм, отведя основное время в кадре всего двум актерам, а действие поставив в трех комнатах загородного дома приходского священника.

Излюбленный прием Бергмана еще с Земляничной поляны соединять мир реальности и сна. И он не оставляет Шарлоте шанс. Развязка неизбежна. Ей снится, как руки Евы душат ее. Проснувшись, она спускается в гостиную, где на протяжении последующих 40 минут перед зрителем будет рассказана история любви и ненависти, не дававшая покоя героям всю жизнь, это суд дочери над матерью, где приговор будет вынесен обоим:

- Эва, ты любишь меня?

- Ты же моя мать...

-Это тоже ответ...

-А ты меня любишь...

-Ну конечно, очень...

-Нисколько...

Человек всю жизнь несет на себе отпечаток детства, события, запахи, первые обиды и радости неиспорченные обыденностью, они остаются с человеком такими же свежими и яркими как в первый момент. Блажен тот, у кого было счастливое детство. Но если детство было иным... И всей жизнью человека будет руководить месть? Вся жизнь будет расплатой? В «Конформисте» Берталуччи герой Марчелло всю жизнь стремится стать нормальным по его понятиям человеком, именно из-за того, что события детства заставили считать его иным.

- Мать и дочь... Уроки матери наследует дочь. Мать потерпела крах.

Расплачиваться будет дочь. Несчастье матери должно стать несчастьем дочери.

Это как пуповина, которую не разрезали...

Персонаж Хелены — младшей дочери Шарлоты, словно контрапунктом проходит через всю картину. Как эмбрион в чреве матери она реагирует на события в фильме. Ее образ это образ той любви, которую испытывала Эва к своей матери

в детстве. Любовь натолкнулась на предательство и словно разбитая параличом превратилась в ненависть. Такова вплетенная в фильм история влюбленности Елены в Леонардо — нового, теперь уже умершего мужа Шарлоты. Эва безжалостно приговаривает Шарлоту:

- ...В своем договоре с людьми жизнь никому не дает скидок. Пора понять, что с тебя такой же спрос, как и с остальных.

-Что значит спрос?..

В последующих словах Шарлоты звучит раскаяние, но и еще большая мольба о прощении:

-Я не осознавала, я была эгоисткой. Обними меня, ну хоть прикоснись ко мне. Помоги мне...

Сцена заканчивается криком Елены, выбравшейся из кровати и приползшей на шум в гостиную. Этот крик о помощи так и оставшийся без ответа, стал кульминацией всего фильма, и одним из самых знаменитых кадров у Бергмана.

Но какой урок вынесут герои из этой истории?

- Я испытала небольшое потрясение, моя дочь Елена оказалась там... В таком состоянии. Лучше бы она умерла.... — так говорит Шарлота на следующий день своему импресарио в купе поезда.

Она снова убежала...

-Темнеет. Становится прохладно. Надо идти домой. Приготовить ужин Виктору и Елене. Покончить с собой. Нет, мне сейчас нельзя умирать. Когда-нибудь я понадоблюсь Господу, и он выпустит меня из своей темницы — так говорит Ева.

Эва вынесла из этой ночи большой урок. Она научилась прощать и теперь обращается к зрителю:

- ...Мня все равно не оставляет надежда, что моя исповедь не напрасна. Ведь существует же милосердие, доброта и несравнимое счастье заботиться друг

о друге, помогать друг другу. Я верю в это, иначе и быть не может.

Как часто мы делаем что-то для своих близких, считая это правильным, единственно верным для них. Как часто наши родители в детстве заботились о нас, а когда мы выросли — продолжали делать что-то, что было по их мнению нужным нам?

Этот фильм Бергмана — о семье, о взаимоотношениях внутри нее, о тех проблемах, с которыми в той или иной степени сталкивается каждый на своем пути.

Все проблемы имеют корни из детства — недостаточное внимание родителей к своим чадам или же наоборот, чрезмерное внимание и любовь, когда ущемляется свобода ребенка.

В фильме нет готовых решений, нет положительного или отрицательного пути — режиссер преподносит свои мысли, зритель же сам должен вынести решение для себя.

Фильм затрагивает непростую ситуацию, спорную, где каждый по-своему прав. Единственно верного решения тут не может быть. Но в то же время фильм — и о прощении, о возможности примирения. Ведь на протяжении стольких лет Ева хранила ненависть к своей матери, она ничего ей не говорила — не могла и/или не хотела. Но весь была возможность найти общий язык спустя годы — и Ева попробовала ступить на этот путь примирения. Но вот ее мать...

Это не простой фильм, который можно посмотреть и забыть, который как жвачка можно посмотреть в кинотеатре. Это фильм выбора, фильм-раздумье, который стоит посмотреть, если вы его еще не видели...