



## Притча в самосознании мастеров мирового кино

**С.А. Тугуши**

кандидат искусствоведения

*В статье рассматривается кинопритча как жанр кинематографа, причины ее возрождения, а также основания для обращения к ней режиссеров XX столетия разных национальных киношкол, обосновывается философско-эстетическая основа этого жанра, роль притчи в эволюции киномысли.*

АННОТАЦИЯ УДК 778.5.04.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА  
кинопритча,  
дидактико-  
аллегорический  
жанр, кризис-  
ная ситуация,  
самосознание,  
экзистенциальная  
философия, образ  
XX века

Одной из существенных черт художественной культуры мирового кинематографа является разнообразие его жанровой структуры. Изучение киножанров позволяет исследовать новые проблемные уровни форм и содержания не только киноведческого, но и философско-эстетического осмысления процесса их возникновения, развития, бытования и возрождения отдельных киножанров, что обогащает как теорию кино, так и практическую деятельность кинорежиссеров.

Среди канонических киножанров своей сложной художественной структурой и философской насыщенностью выделяется жанр кинопритчи. Необходимость исследования притчи в современном кинематографе определяется широким спектром современных культурных запросов в области кинокультуры, так как кинопритча – явление интернациональное, продукт поэтического творчества. Кинопритча востребована, прежде всего, в творчестве тех режиссеров, которые представляют авторское кино и способствуют развитию интеллектуальной линии кинематографа.

### Толкование притчи

Притча – один из древних жанров – возникла на Востоке, где любили говорить загадками, иносказаниями, аллегориями. Притча – назидательный рассказ о человеческой жизни в аллегорической, иносказательной форме. Ей присущи два главных качества – иносказание и поучительность. Притча предполагает диалог автора-рассказчика с тем, к кому она обращена. Автор, по сути, отождествляет притчу с мудростью, наставлением, правилами благоразумия, правосудия, добра и правоты, мудрыми советами, заповедями, словами мудрецов и их загадками.

Исторически притча формировалась как жанр, обладающий возможностью максимальной концентрации идейного содержания, в основном морально-нравственного характера. И ее цель – раскрытие этого содержания, чему подчинена вся ее система художественных средств. Притчу характеризует лаконизм, в ней нет ничего ненужного, ее содержание работает на осознание действительности. Притча опирается на повествование, вбирает в себя немалое количество обстоятельств, человеческих типов и их судеб, использует арсенал художественных средств, непринужденно и свободно осваивает реальность во времени и пространстве, обобщает события, место действия, образы, глубоко проникает во внутренний мир человека. Притча – дидактико-аллегорический жанр и ее смысл не только в мудрости, в хранении глубоких истин и откровений о жизни. Ее основная функция – активное вторжение в жизнь. Образ притчи формируется благодаря его функциям и тому, что «... родившись как ответ на прямую практическую потребность человека научиться ориентироваться в мире, притча соединила в себе начало философии, психологии, морали и явилась одной из ранних форм художественного осмысления закономерностей человеческого бытия, сферой накопления и обобщения жизненного опыта»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Фомин В. Правда сказки. М.: Материк, 2001. С. 224.

Притча сформировалась как художественно-философское произведение. Притчевое мышление оказалась востребованным в произведениях многих философов, так, начиная от Платона до М. Хайдеггера, Ж. П. Сартра, А. Камю и т.д., в истории человечества рождался и процветал феномен притчи.

### **Кинопритча – плод кризисного сознания**

XX век вошел в историю как один из самых драматических и кризисных периодов за все время существования человечества. Возрождение притчи в искусстве двадцатого столетия связано со многими факторами, прежде всего, с кризисными ситуациями, которые потрясли ушедшее столетие, и, естественно, с кризисным самосознанием. Кризисные ситуации ушедшего столетия, охватившие все стороны общественной жизни, исказили и подорвали гуманистические ценности.

Мастера кино, ощущая эти явления в обществе и живя в нем, искали тот жанр, который наиболее полно и зримо выразил бы состояние действительности, их мировоззрение, мысль, смог бы реализовать их творческие замыслы. Им оказалась, прежде всего, кинопритча.

В кризисное время четко вырисовывается сформулированная философией проблема самоидентификации человека, об-

щества вообще. Данный процесс предполагает выделение в ходе рефлексии субъективного потока мысли в самостоятельный объект, который и становится предметом познания. Природа познания диктует необходимость подхода к изучению объекта с использованием принципа моделирования: различные модели делают актуальными разные аспекты потока мысли. Всякое моделирование связано с обобщением, с концентрацией познавательных усилий на отдельные, конкретные «предметы мысли». Жанры киноискусства являются аналогом принципа моделирования в художественной сфере. Когда процесс идентификации или самосознания восходит к уровню обобщения, к выводам философского порядка, наиболее доступным и эффективным средством для осуществления этого процесса выступает притчевое мышление, те жанры, которые включают притчевое начало в свою структуру. Исторически сложившаяся система художественных приемов притчи направлена на ее моделирование с целью обнажения, выявления закономерностей человеческого бытия, скрытых под покровом эмпирии.

Идея исчерпанности бытия в историческом плане и в жизни отдельной личности поставила под сомнение основания европейской рациональности. Притча выходит за пределы рациональности, она оказывается как бы на пути к иррациональному постижению жизни, но погружение в стихию иррациональности сдерживается жесткими приемами построения жанра, сохраняющего художественное произведение в притчевом поле. И эта жанровая «выстроенность» удерживает кинохудожника от полного и окончательного погружения в стихию иррациональности, поскольку кризисная ситуация не может быть исчерпывающе объяснена ни в категориях рациональности, ни в категориях иррациональности, но всегда остается возможность прибегнуть к языку высокой прозы и поэзии. Это ярко выражено в творчестве ведущих мастеров мирового кино, творчеству которых свойственен жанр кинопритчи.

Кинохудожники на разных этапах развития кинематографа обращались к волнующим их темам, порожденным кризисным временем. Раскрывая их посредством философского языка, кинорежиссеры разных поколений отображали образ кризисных ситуаций, объясняли их суть, через своих героев исследовали экзистенцию человека, пытались разрешить проблемы бытия и показывая драму человека, проблемы его существования, ведя поиск выхода из кризиса в жанре кинопритчи. Примером могут служить фильмы: «Маленький солдат» (1961) Ж. Л. Годара, «Стыд» (1968) И. Бергмана, «Тодо Модо» (1976) Э. Петри, «Эквилибриум» (2002) К. Виммера и т.д.



«Гибель богов»  
(1967), Л. Висконти

XX век выбрал особый взгляд на притчу, будь она вымыслом или заимствованием, чтобы показать свое время. Жанр – система движущаяся, исторически развивающаяся, так как жанры искусства возникают на определенной исторической почве. Для живой практики искусства характерно возникновение не только новых, нетрадиционных жанров, но и таких, которые по-новому используют черты старых, уже устоявшихся форм. Несмотря на то, что притча является древней формой отражения сознания и отношения к окружающему миру, притча как жанр оказалась вполне

адекватна для кинематографа, способом оценки глобальных проблем человечества. Жанровые признаки притчи вобрала в себя действительную жизнь. Примером могут служить картины: «Чудо в Милане» (1950) В. Де Сики, «Дорога» (1954) Ф. Феллини, «Скрытое обаяние буржуазии» (1972) Л. Бунюэля, «Сало и 120 дней Содомы» (1975) П. П. Пазолини, «Покаяние» (1984) Т. Абуладзе и т.д. В осмыслении режиссерами событий, произошедших в прошлом столетии и в наше время, столкновение добра и зла принимает облик современников. Жизнеспособность современной притчи и подвела логично кинематограф к осмыслению эпохи.

### Притча как тип художественного мышления

В живописи, литературе, в театре притча проявляется в разных формах, а в кинематографе она имеет свой ракурс интерпретации действительности, свои художественные возможности. Кинематограф с его эстетическими нормами, начиная от зрелищности и заканчивая художественным объяснением проблем существования человека, оказался благодатной почвой для зарождения притчевого мышления, широкой областью создания стиля и формы жанра кинопритчи, включая философское осмысление мира. Притчевое мышление свидетельствовало об эволюции мировой киномысли.

При определении жанра притчи в кинематографе следует учитывать историческое время. Почему кинопритча тяготеет к историческому материалу? Возможно, потому, что кинохудожников привлекает авторитет истории, ее «обаяние», уже реали-

званные факты. Исторические ассоциации делают возможным и более легким выход в современность, актуализируют творческие проблемы, в русле которых развивается мысль художника. В истории всегда присутствует некий момент однозначности в том смысле, что исторические события уже свершились, реализовались как цепь явлений. Поэтому применительно к историческому материалу в его анализе нет необходимости делить причины на те, что порождали исторические события, и те, что служили их объяснением. В любом случае история реализовалась так, как свершилась. И эта однозначность соответствует основным параметрам притчи. Иное дело – современный жизненный материал. Актуальная реальность требует и понимания и обоснования, нередко нуждаясь в критике или оправдании. Причины, объясняющие следствия, часто оказываются более важными в анализе реальности, чем причины, порождающие те или иные события, произошедшие в социальной действительности. Эта ситуация может служить одним из объяснений того, что в XX веке притча стала реально существовать в форме параболы, а парабола – «иносказательное нравоучение, притча»<sup>2</sup>. Парабола позволяет увидеть многозначность в конкретной ситуации, способствуя формированию притчевого мышления. По мысли А. Бочарова, «там, где нет объемного философского вывода, не может быть параболы»<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Толковый словарь иноязычных слов. – М.: Русский язык, 1998. С. 507.

<sup>3</sup> Бочаров А. Свойство, а не жупел // «Вопросы литературы», 1977. № 5. С. 96.

<sup>4</sup> Кузнецов М. Притча, Парабола, Фильм // Жанровые стилистические искания современного кинематографа республик Закавказья. – М.: ВНИИК, 1982. С. 90.

Определить притчу в кино – значит выяснить, на каких основаниях в фильме возникает метод параболического отражения действительности, как складывается невербальный способ построения иносказания. По мнению М. Кузнецова, «... параболичность, возможность «замкнуть» воедино прошлое и настоящее – все это уже давно привлекало современный мировой кинематограф к притче»<sup>4</sup>. Надо отметить, что в западном киноведении, например, во французском, жанр притчи именуется как парабола (La parabole), то есть кинопарабола (Cinemaparabole).

Прежде всего, в жанре кинопритчи мастеров интересовала сила обобщения, особый характер абстрагирования, предлагающий высокую меру условности, что давало возможность художнику наиболее адекватно воссоздать в кинематографических образах язык высокой прозы и поэзии. Общедоступность кинопритчи как жанра может иметь и другое объяснение: именно этот жанр, основанный на особом значении самосознания художника, на процессе самоидентификации, стимулирует человека к приобретению собственного философского взгляда на мир, к более объемному подходу к действительности. Самоидентификация художника менее всего художественно осу-

ществима от первого лица, следовательно, подталкивает его к иносказанию, к притчевому мышлению и в конечном счете к жанру притчи. Это может служить объяснением актуальности этого жанра в современной и постсовременной эпохе. Интерес художника к жанру притчи можно обнаружить в культурных национальных традициях, в народном менталитете.

Притча оказалась для мастеров кино новым типом художественного мышления, способом художественного преобразования действительности. Притча как жанр дала возможность передать всю глубину мысли режиссера, то есть перевести мысль в зрительный ряд. Это свойство устраивало мастеров кино, так как образное мышление помогает высказаться и дать поразмыслить зрителю. Да и сам кинематограф есть продукт такой формы сознания, которое можно назвать индивидуальным сознанием. Кинопритча – «... особый тип автопортретности художника»<sup>5</sup>, она оказалась средством объяснения современного и постсовременного мира. В ней режиссеры пытались выразить свое ощущение действительности, ища выход из кризисных ситуаций, чтобы человек смог выжить в экстремальных условиях. Кинематограф оказался тем средством, которое должно было вернуть к жизни заблудшего человека, объяснить ему, в чем смысл жизни, почему он сам оказался проблемой как для себя, так и для общества.

К. Ясперс считал общим духовным источником всего человечества – «осевую эпоху» как корень и почву общеисторического бытия. В осевом времени человек осознает свое бытие в целом, самого себя и свои границы. Мыслитель пишет, что, «осознавая свои границы, он ставит перед собой высшие цели, познает абсолютность в глубинах самосознания и в ясности трансцендентного»<sup>6</sup>. В подтексте мысли Ясперса об осевом времени содержится важнейшее для существования культуры убеждение, что наличие типологической общности мышления вообще и осмысления истории в частности, делает возможным культурные контексты поверх национальных, религиозных и иных барьеров. Для всех народов «найденны общие рамки понимания их исторической значимости»<sup>7</sup>.

Философский накал притчи почти всегда связан с апелляцией к истории, ее реальному ходу, к ее фактическим итогам или обращено к тому, как история сохраняется, воспроизводится в самосознании народа. Аналогии – несовершенны. Но смысл и назначение истории в какой-то степени похожи на смысл и назначение притчи в той части, где притча выходит на философский уровень мышления. Это заметно хотя бы потому, что художественное произведение, построенное по законам жанра,

<sup>5</sup> Зайцева Л. Притча Тенгиза Абуладзе // Поэтическая традиция в современном советском кино. – М.: ВГИК, 1989. С. 34.

<sup>6</sup> Цит. по: Губман Б. Л. Западная философская культура XX века. – Тверь.: Леан, 1997. С. 121.

<sup>7</sup> Ясперс К. Смысл и назначение истории. – М.: Республика, 1994. С. 32.

несущее в себе все признаки национального культурного менталитета, тем не менее, всегда открыто для восприятия и творческого общения «поверх культурных барьеров». Успех фильмов, снятых в жанре кинопритчи мастерами мирового кино за пределами их родной страны, адекватность восприятия притчевых образов в иной культурной среде – яркий пример коммуникации на основе типологической общности художественного мышления.

Жанр притчи в кино утвердился не сразу и не без проблем. Вернемся к немому кино, к творчеству классика XX века Д. У. Гриффита. Мастер принес свои темы в кино и нашел им адекватный кинематографический язык. Ощущая трагизм действительности, режиссер пытался говорить на языке философии в кино. «Первым, кто использовал разоблачительные возможности камеры, был, как и следовало ожидать, Д. У. Гриффит. Он понимал, что его задача – «заставить вас видеть» и что для этого нужно не только отобразить окружающий мир, но и разоблачить предвзятость воззрений»<sup>8</sup>. Фильм Гриффита «Нетерпимость» (1916), вошедший в список двенадцати лучших фильмов всех времен, свидетельствует, что притчевое мышление зародилось в киноповествовании на ранних этапах развития кинематографа.

Гриффит как художник, проповедующий любовь к ближнему, был вынужден основной темой картины выбрать борьбу Добра и Зла в различные исторические периоды, чтобы объяснить, передать свое ощущение современности. Режиссер использовал мифологический материал из времен Древнего Вавилона, из жизни древних иудеев наряду с историческим материалом из средневековой Франции, сопоставив их с Америкой 1910-х годов.

Обращение к прошлому, историческому материалу в фильме объяснимо. Прежде всего, надо отметить тот факт, что в XX веке, осмысливая действительность и двигаясь вперед к будущему, авторы кинопритч не забывали о прошлом, так как человек обычно не чувствует ответственности за начало эпохи, связанной с его прежним, нравственным и духовным опытом. В кинопритче, следовательно, важно понимание и оценка исторического материала, прошлого. Притча апеллирует к «вечным» нравственным началам, универсальным моделям человеческого поведения и постоянно движущейся, меняющейся на глазах современной действительности. Историческое прошлое как бы существует «в своей эстетической и интеллектуальной законченности», ибо, подвергнутое обработке временем, оно уже трансформировалось в целый ряд обычаев, представлений,

<sup>8</sup> Кракауэр Э. Реабилитация физической реальности. – М.: Искусство, 1974. С. 386.



«Симеон  
Столпник» (1965),  
Л. Бунюэль

образов (в частности, художественных). Это прошлое – свободное поле для аллегорического истолкования жизненных коллизий, поисков выражения неких извечных философских проблем. И интересен состав, в который входят, с одной стороны, исторический материал, с другой – аллегорическая, с высокой мерой вневременного абстрагирования трактовка. И любые аллегорические формы дают возможность обращения к историческому материалу, могут быть при-

менены к материалу современной действительности.

Метафизическая философия «Нетерпимости» говорит о вечности начал Добра и Зла. Давид Уорк считал, что в истории человечества религиозная и социальная нетерпимость были величайшим злом. По структуре фильм представляет собой довольно сложную конструкцию не только с точки зрения монтажа, но и с философской точки зрения. Четыре истории режиссер объединил перекрестным монтажом с помощью эпизодов одного и того же содержания: в кадре молодая женщина качает символическую колыбель жизни, которая переходит из эпохи в эпоху. Ее образ «читается» как символ Вечной Женщины, защитницы первоначала жизни, она связывает эпохи истории человечества и становится ее стержнем.

Если смотреть из сегодняшнего дня, когда нас отделяет около века от времени создания картины, можно сказать, что молодая женщина перед последней частью качала колыбель XX века, начавшегося Первой мировой войной. Фильм как бы предупреждал о нарастающей силе Зла, призывая к борьбе с ним, так как акт искупления человеческих грехов Христом не принес миру спасения, и история человечества стала пространством злодеяний. Гриффит не просто использовал эпоху старой Иудеи, показав Голгофу. Он обратился к тем эпохам истории, в которых видел материал для объяснения первых двух десятилетий XX века.

### Как формируется притчевое мышление в фильме?

Четыре истории, четыре новеллы картины сами по себе не являются притчами (кроме истории древней Иудеи), хотя они



«Фотоувеличение»  
(Blow-Up) (1965),  
М. Антониони

сюжетно и композиционно завершены. Притчевого уровня обобщения Гриффит достигает при помощи контекста, в который эти части поставлены, – это контекст борьбы Добра и Зла. Значение названия «Нетерпимость» лежит в морализаторской направленности картины и поддерживается с помощью средств монтажа. Картина оказалась поводом для размышлений о судьбе человечества и возможностью заглянуть в его будущее. Мудрость картины – мудрость притчи, поэтому «Нетерпимость» смело можно считать той картиной, которая дала жанру кинопритчи шанс в кинематографе,

шанс канонического жанра. Гриффита можно считать его «духовным отцом». Вечная тема борьбы Добра и Зла, философское обобщение, символика, аллегория придают глубокий философский смысл картине «Нетерпимость» – эпохе в развитии кинематографа.

Вслед за фильмом «Нетерпимость» время от времени появлялись картины-кинопритчи, а также фильмы, имевшие притчевое начало, или притчевые элементы. Примером могут служить фильмы: «Метрополис» (1924) Ф. Ланга, «Кровь поэта» (1931) Ж. Кокто, «Вечерние посетители» (1942) и «Врата ночи» (1946) М. Карне, «Красота дьявола» (1943) Р. Клера, «Сансиро Сугата» (1943) А. Куросавы, «Чудо в Милане» (1950) В. Де Сики и др.

Кинопритча начала практически формироваться в первой половине XX века, но как канонический жанр и как сложное художественно-философское произведение реализовалась лишь во второй половине, и ее жизнь фиксируется в этом периоде. Содержательность жанра была порождена значимыми факторами и явлениями этого периода: человечество не смогло выйти из затяжной полосы кризисов, что отразилось на формировании философии кинематографа, его языка.

Художественная форма жанра кинопритчи, богатство ее средств выражения, художественные приемы помогают автору показать действительность в реальных и ирреальных ситуациях и служат для выявления главного в меняющихся исторических эпохах. Мастера кино изображали диалектику человеческой души. Сложность показа этой стороны человеческого суще-

ствования в том, что надо учесть и образно передать различные варианты диалектики души: с одной стороны, жажду единения с другими людьми и с бытием, мечту о всеедином состоянии, о воплощенной гармонии и, с другой стороны, – стремление к обособлению, к эгоистической самостоятельности, предполагающее не равноправное взаимодействие с окружающим миром, а господство над ним. Эти две тенденции борются друг с другом в каждом человеке, по-разному проявляясь в поступках и жизни. Два начала в человеческой душе – вот основания для создания в кинопритчах соответствующих героев, которые разрушали, и созидали, и совершали акты самопожертвования.

Стремление режиссеров-мыслителей, для творчества которых характерно притчевое мышление, попытка решения темы морали, возвеличивание подлинной нравственности, тоска по нравственному обществу и нравственному человеку как его члену, сулят будущее этому самому сложному жанру кинематографа.

### **Кинопритча и экзистенциальная философия**

Кинопритча сформировалась как философское произведение. Большое влияние здесь сыграла экзистенциальная философия, философия эпохи кризиса. Экзистенциальное понятие рассматривает кризис в трех плоскостях: кризис современной эпохи, история человечества как цепь бесконечных кризисов (война всегда кризис), кризисное сознание.

Основной проблемой экзистенциализма является проблема существования. Возникла она в силу угрозы бесконечной утраты – утраты человеком своей индивидуальности. Экзистенциальная философия утверждает, что все проблемы бытия надо рассматривать через человека.

Экзистенциализм не идеализировал антагонистическое общество, и это привлекало к нему мастеров кино. Экзистенциализм помог кинематографу осмыслить существование человека в разные периоды XX века. Он споспешествовал аналитическому разуму в исследовании противостояния индивидуума и индустриального общества, нравы которого отрицательно влияли на человека и его судьбу. Исходя из этого, диагноз, поставленный индивидууму экзистенциальной философией, оказался существенно важным, так как теперь приходилось рассматривать человека более внимательно и глубоко, чем это было ранее. Экзистенциализм помог мастерам кино углубленно исследовать «личный», «внутренний мир» человека. В кинематографе экзистенциальная философия упорно «вживалась» в 1950-е годы, благодаря работам – И. Бергмана, Ф. Феллини, Л. Бунюэля, М. Антониони и т.д.

Экзистенциализм – это отражение духовной ситуации: повсеместное господство отчуждения человека от всех форм материальной и духовной жизни, его «бездомность», потеряность в этом мире, заброшенность в таких социальных условиях, которые он не выбирал и которые не властен контролировать. Для кинематографа, в частности, жанра кинопритчи, важен был именно этот аспект экзистенциальной философии, отражающий духовную ситуацию не только эпохи, но и вообще духовное состояние человека. Поэтому перед мастерами кино встал вопрос, в каком ракурсе использовать экзистенциальную философию, ее категориальную систему для реализации художественных замыслов.

Экзистенциальная философия выразила общее чувство времени: чувство упадка, бессмысленности и безысходности происходящего. Она поставила бытие под знак безнадежности, тревоги, страха, отчаяния, отчуждения, абсурда. Современность разъединила общество, людей, человек не понимал другого человека, так как цивилизация, бурный рост науки и техники порвали связь между чувствами и мыслями людей. Неангажированные мастера кино не видели реальных перспектив развития общества. Мир, человек представлялись им обреченными, болеющими некоммуникабельностью, безумием, одиночеством, страхом. Режиссеры ощущали человека как личность несостоятельным, отчужденным от действительности; считали, что в человеке все человеческое разрушено, а реальные процессы жизни требовали для художественного исследования определенного жанра, такого художественно-философского жанра, каким оказалась кинопритча. Философское мировоззрение мастеров кино в этом жанре по степени проработанности ничуть не уступает «классическим», рационально изложенным философским концепциям. Человек оказался загадочным, неизученным субъектом. С. Кубрик писал, что «... человек рождается уже наделенным множеством слабостей, а общество зачастую делает его еще хуже»<sup>9</sup>. Режиссеры в своих кинопритчах изображали не просто конкретного человека, а человека вообще. Одной из центральных тем кино стало изображение тяги к разрушению, к насилию. Режиссеров волновал тот факт, что жестокость сохраняется и приумножается даже в странах, имеющих давние культурные и гуманистические традиции. Жестокость явилась прямым порождением современного мира и продолжает являться его неотъемлемой частью.

Надо учитывать тот факт, что каждая из жестоких, страшных, откровенных и незабываемых сцен из кинопритч режиссеров разных поколений является аргументом обвинения,

<sup>9</sup> Беньер К. Стенли Кубрик: Идти вперед, помня о прошлом // «За рубежом», 1995. № 37. С. 22



«И корабль плывет»  
(1983), Ф.Феллини

способности раскрыть экзистенциальную проблематику и приблизить к зрителю экзистенциально-психологическую драму реальной жизни. Конфликт строится, прежде всего, как столкновение между человеком и действительностью и приводит к рассмотрению экзистенциальных проблем одиночества, страха, отчаяния, отчуждения, некоммуникабельности, абсурда и бунта, вины и раскаяния. Для показа этих проблем важно было проследить за естественным поведением человека в жизненных обстоятельствах.

Экзистенциальная философия стала философией многих художников, так как кризисные ситуации XX века ставили человека лицом к тем проблемам, исследование и показ которых предлагала кинопритча со своей сложной художественной структурой. Экзистенциальные проблемы, связанные с анализом внутренних тревог, страхов и переживаний личности, враждебного отношения к человеку, нашли свое отражение в кинопритчах ведущих мастеров мирового кино – И. Бергмана, Л. Бунюэля, Л. Висконти, Ф. Феллини, П. П. Пазолини, С. Кубрика, Р. Олтмена, Л. Андерсона, М. Феррери, Б. Бертолуччи, Ж. Л. Годара, Т. Абуладзе, Ф. Трюффо, В. Херцога, М. Беллоккио, Р. В. Фасбиндера, В. Вендерса, В. Хитиловой, Ю. Якубиско, Д. Джармена, П. Гринуэйя, братьев Э. и Л. Вачовски, Т. Хэкфорда, П. Верхувена, К. Виммера и т.д.

Проблема отчуждения, некоммуникабельности, возникает и в фильмах М. Антониони, М. Хуциева, А. Тарковского, Т. Абуладзе и т.д.

Причины гибели мира многие мастера находили в самом человеке. Об ощущении наступающего апокалипсиса рассказывают притчи-исповеди многих режиссеров: П. П. Пазолини

доказательством бесчеловечности и зла. Противостояние же Добра и Зла в кинопритчах утверждает извечные ценности, духовная стойкость, крепкая связь между людьми способны противостоять распаду и злу.

Сила философии кинопритчи состоит во множестве предлагаемых ею трактовок, в

«Царь Эдип» (1967) и «Медея» (1970); апокалиптическая трилогия Ю. Якубиско «Возраст Христа» (1967), «Дезертиры и странники» (1968), «Птички, сироты и безумцы» (1969); Ф. Феллини «Репетиция оркестра» (1979), «И корабль плывет» (1983), а также картина «Сатирикон-Феллини» (1969) и др.

Об истинных и ложных ценностях, о переоценке ценностей рассказывали притчи и фильмы с притчевым началом мастеров: И. Бергмана «Земляничная поляна» (1957); Л. Висконти «Посторонний» (1964); Ф. Трюффо «Жюль и Джим» (1961); Х. У. Эрмосильо «Тоска по дому» (1965) и «С. С. Гленкэрн» (1969); А. Тарковского «Солярис» (1972), «Сталкер» (1979), «Ностальгия» (1983) и «Жертвоприношение» (1986); Х. Кертиса «Рука, качающая колыбель» (1992) и др.

Кинопритча требует от зрителя особого интеллектуального настроения, умения распознать сквозь ткань сюжета глубину авторских философских размышлений о мире.

Несовершенство мирового бытия человек может преодолеть, прежде всего, через любовь к другому, через созерцательное впитывание мира в себя и через концентрацию своих духовных сил, ведущую к контакту с действительностью. «Человек – это будущее человека», – писал Ф. Понж. По мнению многих мыслителей, «XXI век – будет временем духовного роста человека. Сумеет ли XXI век выполнить эту задачу?»<sup>10</sup> Вопрос о будущем всегда закрыт. И только «рождение подлинного человека, совершенного как личность, не находящегося больше в плену у страха, предрассудков, а действительно свободного, сможет гарантировать построение человеческого общества, достойного этого имени и способного последовательно защитить человеческую личность»<sup>11</sup>.

Кинематограф создал образ XX века. Фильмы, художественные или документальные, созданные в жанре кинопритчи, стали ценностью культуры со своей правдой о времени, прожитом человечеством. Их ценность возрастает с каждым днем, так как документальный материал или художественный вымысел, подсказанный действительностью, уже являются хроникой XX века.

#### ЛИТЕРАТУРА:

1. Ясперс К. *Смысл и назначение истории*. М.: Политическая литература, 1991. – 527 с.
2. Больнов О. *Философия экзистенциализма*. СПб.: «Лань», 1999. – 224 с.
3. *Самосознание европейской культуры XX века*. М.: Политическая литература, 1991. – 366 с.
4. Хайдеггер М. *Время и бытие*. – М.: Республика, 1993. – 447 с.

<sup>10</sup> Померанц Г. *Выход из транс*. – М.: Юрист, 1995. С. 380.

<sup>11</sup> Феллини Ф. *Феллини о Феллини*. – М.: Радуга, 1988. С. 190.