

Министерство образования и науки Челябинской области
Государственное бюджетное учреждение
дополнительного профессионального образования
«Челябинский институт переподготовки и повышения квалификации
работников образования»

К. В. Киуру, С. В. Линьков

Кино: история, жанры, технологии

Учебное пособие

Челябинск
ЧИППКРО
2023

УДК 791.43(075.9)

ББК 85.37я75

К38

*Рекомендовано к изданию решением ученого совета
ГБУ ДПО ЧИППКРО*

Авторы:

К. В. Киуру, С. В. Линьков

Рецензенты:

Л. Б. Зубанова, заведующий кафедрой философии и культурологии ФГБОУ ВО «Челябинский государственный институт культуры», доктор культурологии, профессор

Е. Б. Футерман, доцент кафедры медиапроизводства ФГБОУ ВО «Челябинский государственный университет», кандидат филологических наук

А. Г. Донской, заведующий лабораторией по научно-исследовательской работе ГБУ ДПО «Челябинский институт переподготовки и повышения квалификации работников образования», кандидат философских наук

Киуру, К. В.

К38 Кино: история, жанры, технологии : учебное пособие / К. В. Киуру, С. В. Линьков. — Челябинск : ЧИППКРО, 2023. — 80 с.
ISBN 978-5-503-00502-8

Учебное пособие содержит систематизированный материал по истории и жанрам кинематографа, технологиям кинопроизводства на этапах препродакшна, продакшна и постпродакшна. В пособии содержатся задания для отработки профессиональных навыков.

В приложении представлен список фильмов, которые помогут понять эволюцию мирового кинематографа.

Учебное пособие адресовано педагогическим работникам образовательных организаций, слушателям курсов повышения квалификации.

Ответственность за аутентичность и точность цитат, имен, названий и иных сведений, а также за соблюдение законов об интеллектуальной собственности несут авторы публикуемых материалов. Редакция оставляет за собой право внесения редакторской правки.

Все права на размножение и распространение в любой форме остаются за разработчиком. Нелегальное копирование и использование данного продукта запрещено.

ISBN 978-5-503-00502-8

© Киуру К. В., Линьков С. В., 2023

© ГБУ ДПО ЧИППКРО, 2023

Содержание

Введение	5
----------------	---

Глава 1. История кинематографа

1.1. Начало кинематографа	6
1.1.1. Братья Люмьер открывают миру кинематограф	6
1.1.2. Появление Голливуда.....	7
1.1.3. Кино в дореволюционной России.....	9
1.2. Довоенное кино.....	10
1.2.1. Европейский киноавангард.....	10
1.2.2. Советский киноавангард.....	11
1.2.3. Новый Голливуд	12
1.3. Послевоенное кино	13
1.3.1. Итальянский неореализм	13
1.3.2. Французский романтический реализм 1930-х — начала 40-х годов.....	14
1.3.3. Французская «новая волна» 1950–60-е годы	14
1.3.4. Новый Голливуд. Американская «новая волна» 1960–70-е годы	15
1.4. Кинематограф 1980–90-х годов: Голливуд VS Индивуд	16
1.4.1. 1980-е годы: Голливуд	16
1.4.2. 1990-е годы: Индивуд.....	18
1.5. Кинематограф в 2000-е годы	21
1.6. Советское и российское кино: от 1950-х до современности.....	25
1.6.1. 1950–1960-е годы	25
1.6.2. Отечественный кинематограф середины 1950-х — конца 1960-х годов: кинематограф оттепели.....	25
1.6.3. 1970-е — первая половина 1980-х годов.....	28
1.6.4. Вторая половина 1980-х годов	31
1.6.5. Кинематограф 1990-х — 2000-х годов	33

Глава 2. Жанры кино

2.1. Понятие жанра. Драма и мелодрама.....	36
2.2. Комедия.....	36
2.3. Хоррор и триллер.....	38

2.4. Детектив и нуар	39
2.5. Фантастика и фэнтези	40
2.6. Вестерн. Боевик. Приключенческий фильм	41
Глава 3. Технологии кинопроизводства	
3.1. Препродакшн. Основы сценарного мастерства	44
3.2. Продакшн. Основы режиссуры	57
3.3. Постпродакшн.....	66
Вопросы для самопроверки	69
Задания для самостоятельного выполнения	71
Список литературы.....	74
Приложение.....	76

Введение

Кино является самым популярным продуктом медиакоммуникаций, а кинематограф — самой развитой креативной индустрией в мире. Интерес к кино, к разным его жанрам есть у разных аудиторий. Многим было бы интересно узнать, как появился кинематограф, какую эволюцию за долгое время существования прошел, с чем были связаны изменения, послужившие появлению новых жанров кино.

Цель данного пособия — дать базовые систематизированные знания по истории кинематографа, системе жанров и основных технологий кинопроизводства.

Материал учебного пособия может быть использован в учебном процессе.

Список фильмов, приведенный в приложении, поможет понять эволюцию мирового кинематографа.

Константин Валерьевич Киуру,
*доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры
общественных и художественно-эстетических дисциплин
ГБУ ДПО ЧИППКРО,
профессор кафедры теории медиа факультета журналистики
Челябинского государственного университета,
директор Высшей школы медиа, коммуникации и дизайна
факультета журналистики ЧелГУ,
профессор Европейского Института PR (IEERP, Paris, France),
член Союза журналистов РФ*

Сергей Владимирович Линьков,
*менеджер образовательных программ Высшей школы медиа,
коммуникации и дизайна факультета журналистики ЧелГУ*

Глава 1. История кинематографа

1.1. Начало кинематографа

1.1.1. Братья Люмьер открывают миру кинематограф

28 декабря 1895 года состоялся первый показ братьев Люмьер. Именно они заложили бизнес-модель кинематографа: кино создается группой людей; завязано на деньгах; развлечение, а потом искусство; зависит от киноиндустрии и требует большого количества ресурсов.

Историю человечества можно разделить на периоды до появления кино и после появления кино, потому что кино меняет наше сознание и мироощущение. Огромное количество концептов, опыта мы получаем через кино. Сформировалось поколение, воспитанное «мерцающим экраном», конструирующим тот образ жизни, к которому мы стремимся.

До братьев Люмьер существовали докинематографические практики: «волшебный» фонарь, позволявший показывать движущиеся фотографии, например, «Бегущую лошадь».

Кинематограф братьев Люмьер был революционным для зрительского восприятия: люди не привыкли к движению изображения. Люмьеры снимают первую комедию «Политый поливальщик», используют нарративное построение истории, как в «Кормлении ребенка».

Кино 1890–1900 годов целиком постановочное, например «Поцелуй» Уильяма Хейса.

Почему Люмьеры считаются основателями кинематографа? Они отправляют операторов в разные страны, чтобы снимать сцены из жизни разных народов, таким образом, мир оказался огромным и непостижимым, а люди — выходцами из другого мира.

С ростом популярности кино появляются первые кинематографисты. Это были очень разные люди, маргинальные проходимцы, люди без художественного образования, вкладывающие деньги в этот стартап. Отдельно стоит выделить людей, не добившихся успеха в определенном виде искусства, но имеющих художественное видение. Например, Дэвид Гриффит не стал драматургом, но стал великим режиссером.

США. Одновременно с братьями Люмьер Томас Эдисон в США изобретает аппарат — кинетоскоп. Но он использует другую бизнес-модель: берет деньги не только с продажи аппаратов, но (в отличие от Люмьеров) и с каждого использования своих кинетоскопов. Это не выгодно людям, которые показывают кино, начинается «Война патентов», из-за которой Эдисон проигрывает в битве за звание отца кинематографа.

Помимо Франции и США кино развивается в Великобритании, здесь складывается Брайтонская школа кино. В Брайтоне работало много фотографов, снимающих людей на курортах. В отличие от трюкового кино Франции и остросюжетного кино США, британцы создают «поэзию обычной жизни», это следствие влияния съемки обычных людей на пляже. Британское кино отличается следующими особенностями: появляются крупные планы (мейнстрим снимал общим или средним планом), проводятся эксперименты с монтажом, спецэффектами. Именно в Великобритании снимают первое кино про котика.

Документальному кинематографу Люмьеров противостоит трюковый кинематограф Жоржа Мельеса. В его «Путешествии на Луну» мы видим роскошные декорации и костюмы, приемы монтажа — герои исчезают, увеличиваются, спецэффекты невероятного уровня. Для Мельеса характерна самобытная визуальная сторона с проработкой театральных костюмов. Мельеса можно считать родоначальником жанров фантастики и фильма ужасов.

1.1.2. Появление Голливуда

Голливуд случайно становится столицей кинематографа. Это была деревня рядом с Лос-Анжелесом, где ничего не было. Это была возможность скрыться от агентов Эдисона. Таким образом, «Патентная война» заканчивается в пользу кинематографистов.

Почему Голливуд? Дешевая земля, тепло и солнечно, можно сэкономить на освещении в павильонах (в них была стеклянная крыша, через которую свет проникал на площадку, если нужен был эффект мгновенного затемнения — на крышу набрасывался брезент). Кроме того, природа, позволяющая снимать выездные сцены. А самое важное — граница с Мексикой, то есть

возможность сбежать от агентов Эдисона, отсидеться и вернуться. Таким образом, Голливуд появляется как попытка сэкономить деньги.

В начале 1900-х годов в Голливуд приезжает огромное количество эмигрантов, в том числе из России (евреи). Они основывают свои киностудии: Warner Bros., Paramount. Студии снимают короткие фильмы с примитивным сюжетом, мелодрамы, драмы, экшен.

Формируется система кинопроката. Никелодеон — кинотеатр, где платили небольшую монетку (никель) за возможность целый день смотреть кино без остановки. Это было дешевле, чем пойти в театр. Кино становится любимым развлечением для простого народа.

У немого кино были свои правила: интертитры, человек в кинозале рассказывал, что происходит на экране, кинооператор крутил ручку аппарата, мог повлиять на атмосферу фильма, тапер наигрывал мелодию (был определенный набор мелодий для комедии, драмы, экшена).

От этого периода дошло малое количество фильмов. Кино не считали чем-то серьезным, поэтому фильмы смывали с целлулоидной пленки, чтобы записать новый фильм. Кроме того, пленка часто горела, потому что монтажеры и киномеханики много курили. Наконец, две войны не пошли на пользу фильмофондам, многое было уничтожено.

Самым ярким режиссером этого периода был Дэвид Гриффит. Он снял более 300 фильмов, например «Нетерпимость», «Рождение нации», «Сломанные побеги». Он стал использовать параллельный монтаж: события происходят параллельно (колеса поезда и одновременно бегущая лошадь), это создавало ритм и одновременность событий. Еще один его прием — крупные планы, он детально снимает глаза.

Самый известный фильм Гриффита — «Нетерпимость». Фильм представляет собой потрясающий визуальный опыт. Он охватывает почти всю историю человечества, людских грехов, нетерпимости. Это яркий костюмированный фильм, сложный для зрителя, привыкшего к простым сюжетам.

Еще один знаковый фильм — «Рождение нации». По сюжету белое население борется с афроамериканским населением,

которому дали равные права. Фильм спровоцировал огромное количество убийств, филиалов ку-клукс-клана. Именно он сформировал и закрепил образ чернокожего насильника, который потом долго эксплуатировался.

Голливуд формирует систему звезд. Складывается другое отношение к актерам. Киноактеры за счет близости к зрителю, которую дает экран, становятся секс-символами, предметом обожания не только за счет таланта, но и из-за харизмы. Звезды притягивают зрителя на фильм.

Зарождается система образов: роковая женщина, невинная девушка, герой комедии, герой-любовник, герой экшен-фильмов.

Американское кино в 1910-х годах распространяется по миру, в 1920-х захватывает мир, душит национальный кинематограф.

1.1.3. Кино в дореволюционной России

Люмьеры показывают кино Николаю II, после этого снимают первый российский фильм — «Коронация Николая II», дав начало кинохронике, документировавшей крупные события.

Дальше появляется «Понизовая вольница» (1908) — экранизация песни о Стеньке Разине. Фильм достаточно примитивный, вызвавший скандал с авторскими правами на песню. Его можно считать первым музыкальным клипом.

Важным событием в российском кинематографе становится фильм «Оборона Севастополя». Это был первый полнометражный фильм. Использовался пластичный грим, создающий образ полководцев.

Россия становится главным поставщиком мелодрам на мировой рынок. Что интересно, снималось две концовки: трагическая для России и хеппи-энд для Запада.

Александр Ханжонков создает систему кинобизнеса. Его компания «Пегас» привлекает лучших режиссеров и актеров. Он стал первым продюсером, создавшим отлаженную систему кинобизнеса.

Выдающимся режиссером стал Иван Пырьев, снимавший кино драматическое, с глубиной, Евгений Бауэр, специализировавшийся на мелодрамах («Сумерки женской души»).

Владислав Старевич сделал российское кино первым в анимации. Он работал в зоологическом музее фотографом и задумал снять поведение насекомых, но они боялись ярких ламп. Поэтому он собирает чучелки насекомых и управляет ими. Так появляется кукольная анимация, где насекомые двигаются на тонких проволочках. Самый известный его фильм — «Месть кинематографического оператора» (1912). В нем использовано множество планов, переплетаются пошлые страсти с настоящим страданием, искренние переживания с картинными эмоциями, и все это гиперболизировано, приправлено моралью и подано зрителю как глубокая и острая пародия на человеческие отношения. Уолт Дисней сказал о Старевиче: «Этот человек обогнал всех аниматоров мира на несколько десятилетий».

1.2. Довоенное кино

1.2.1. Европейский киноавангард

В 1920–30-е годы стало очевидным, что кино — не забава и техническая уловка, а искусство. Молодые режиссеры переносят принципы искусства того времени на кино. Так появляется европейский киноавангард.

Главные принципы авангардного кино:

- 1) кино должно избавиться от театральности, порвать с коммерцией;
- 2) кино должно избавиться от сюжета (сюжет — театр и литература);
- 3) кино должно избавиться от актеров;
- 4) камера и монтаж передают психологию отношений.

Французский киноавангард формируется под влиянием направлений в изобразительном искусстве того времени.

Киноимпрессионизм. Жан Эпштейн снимает «Верное сердце». Он считал, что кино не должно быть морализаторским и должно показывать многогранность жизни. Еще один его фильм — «Падение дома Ашероу», снятый по роману Э. А. По. Мы видим медленное разворачивание экспозиции, 30% каждой сцены — долгие виды: туман, тени, что передает иллюзорность отношений героев.

Дадаизм. Ярким режиссером стал Ман Рэй («Морская звезда»). Он работал с тенью, светом, формой, монтажом, что позволило создать абсурдность, алогичность образов.

Сюрреализм. Режиссер Луис Бунюэль и его знаменитый «Андалузский пес», снятый вместе с Сальвадором Дали. Еще один режиссер-сюрреалист — Жермен Дюлак («Раковина и священник»).

Реализм. Жан Ренуар снял «Правила игры» — программный фильм, оказавший сильное влияние на общественность. Он был запрещен правительством из-за упадничества, в нем были показаны все худшие стороны французской аристократии и предвоенной Франции.

Немецкий киноавангард формируется под влиянием экспрессионизма, явившегося следствием депрессии после Первой мировой войны. Для него характерны тревожность, двойничество, уход в фантастические образы, искаженные декорации и грим актеров. Яркие примеры — «Носферату» Фридриха Вильгельма Мурнау и «Кабинет доктора Калигари» Роберта Вине: дикие декорации, острые углы.

1.2.2. Советский киноавангард

После Октябрьской революции кино национализировано, все специалисты, работавшие в частном кинопроизводстве, уехали из страны. В СССР не было чистого искусства, лишённого коннотации, это было чисто государственное искусство.

Весь XX век кино финансировалось государством. Это была пропаганда, прославляющая социализм. Но именно киноавангард сделал пропаганду искусством.

Сергей Эйзенштейн разработал новую теорию монтажа — ассоциативный монтаж, а не нарративная история. Два кадра сталкиваются и дают идею для третьего кадра, не нужно проговаривать, а нужно визуально передать идею.

Известные фильмы С. Эйзенштейна — «Броненосец Потемкин», «Октябрь», «Александр Невский», «Иван Грозный».

Дзига Вертов стал основоположником теории документального кино. Задача документалистики — выхватывать жизнь. Яркий пример — «Киноглаз». Мы видим, как камера выхватывает

вает идеальную коммунистическую реальность, камера — идеальный захватчик реальности.

Лев Кулешов является автором нового приема монтажа, получившего название «эффект Кулешова». Мы видим один кадр, затем следующий. В зависимости от следующего кадра меняется предыдущий. Мы видим лицо мужчины, затем тарелку супа — мужчина голоден, лицо мужчины, следом мертвая женщина — мужчина горюет.

1.2.3. Новый Голливуд

1927-й — середина 1950-х годов — это «золотая эпоха» Голливуда. В 1927 году изобретено звуковое кино, оно уничтожает немое, убивает идею киноязыка. Последствия: закрылись студии; закрылись кинотеатры; безработица (не нужны таперы).

С конца 1920-х по конец Второй мировой войны США переживают «Великую депрессию». Кино предлагает развлечения по невысокой цене. Студии продавали фильмы кинотеатрам целыми программами на год вперед, кинотеатры начинают бастовать против такой программы. Появляются сдвоенные сеансы: первым показывают фильм категории В (низкое качество, малый бюджет), вторым — категории А (хоррор, фантастика, триллер).

Укрепляется система звезд. Важную роль играет имидж звезды, ее привлекательность, воплощение идеала. Звездами того времени были Рита Хейворт, Кларк Гейбл, Вивьен Ли, Марлен Дитрих. «Звезды» должны нести идею, играть одни и те же типажи, следить за собой, не употреблять алкоголь и наркотики.

В это время начал действовать «Кодекс Хейса», который должен был ограничить вредоносные идеи кино. Он не был официально закреплен, но студии на него ориентировались. Цензура существовала уже на уровне сценария. Нельзя было показывать: поцелуи, сексуальные отношения, негативные образы служителей церкви, смешанные браки, курение, алкоголь.

Ответом на эти запреты стал драйв-ин — кинотеатр под открытым небом. На фильмы, которые демонстрировались таким способом, «Кодекс Хейса» не распространялся.

В «золотую» эпоху Голливуда снимаются такие шедевры, как «Унесенные ветром», «Касабланка», «Кинг-Конг», «Гражданин Кейн».

Новым жанром кино становится нуар. Его исток — гангстерское кино. В нуаре романтизируется образа преступника. Нуар складывается под влиянием немецкого экспрессионизма с агрессивным образом города, мрачной цветовой палитрой. Город недружелюбен, ночь, тени. Главный герой — одинокий персонаж (полицейский, детектив, военный). Его олицетворением стал Хамфри Богарт.

Появляются разновидности нуара — «солярный нуар», в нем действие происходит на местности с палящим солнцем, «викторианский нуар» в традициях готического романа («Газовый свет», «Винтовая лестница», «Ночь охотника»).

1.3. Послевоенное кино

1.3.1. *Итальянский неореализм*

Это течение было создано группой режиссеров, вышедших из журнала «Синема». Для него характерны идеологически настроенное кино, мощная критика социального строя, а его герои — простые бедные люди.

Программные правила итальянского неореализма:

- 1) натурные съемки;
- 2) естественное освещение, залитая солнцем Италия;
- 3) непрофессиональные актеры;
- 4) обращение к жизни низов итальянского общества.

Это цветное кино. Режиссеры заливали пленку одним цветом для передачи особой атмосферы. Ночная съемка — синий, зловещее настроение — зеленый, любовная сцена — красный.

Программный фильм — «Рим открытый город» Роберто Росселини. Его тема — противопоставление государства и простых людей, преследование фашистами неугодного человека. Еще один важный фильм — «Земля дрожит» Лукино Висконти. Его герои — местные жители-рыбаки. Наконец, «Похитители велосипедов» Витторио де Сика — главный фильм неореализма, показывающий правду того времени, падение человека в силу обстоятельств, превосходящих силы человека.

1.3.2. Французский романтический реализм 1930-х — начала 40-х годов

Движение в кинематографе, возникшее вследствие непростой политической обстановки во Франции, нарастающей силы коммунистической партии. Еще одна причина — нарастающее недовольство мейнстримовским кино (англ. *mainstream* — основное течение), оппозиции коммерческого — авторское кино.

Для французского романтического реализма характерны: реалистическая передача событий и пессимистическое настроение. Главный герой — простой человек в условиях социального неравенства. У него есть шанс на то, чтобы найти новую любовь, быть признанным, но счастливый конец не складывается из-за злого рока или привилегированных классов.

Программные имена романтического реализма: Жан Ренуар, Жан Виго, Марсель Карне.

Французский романтический реализм рассказывает простые истории, камерные, эстетизирует жизнь обычных людей, подчеркивая их благородство, психологические переживания, чувства.

1.3.3. Французская «новая волна» в 1950–60-е годы

Это течение переворачивает представление о кино. Его создателями были кинокритики, разработавшие теория авторского кино. Их цель — бороться с недостатками современного кино и создавать новое. В чем суть авторского кино:

1) режиссер участвует в создании фильма на всех этапах — от сценария до монтажа;

2) автор выражает свое видение.

Основоположники французской «новой волны» являются Жан-Люк Годар, Клод Шаброль, Жак Риветт, Эрик Ромер.

Фильм «Красавчик Серж» Клода Шаброля снят без дублей и досьевок, все актеры — друзья режиссера. Мы видим провинциальную жизнь, безысходность, депрессивное настроение героев. Камера свободна, актеры чувствуют себя в кадре свободно, выходят из кадра. Это расшатывание канонов кино.

«400 ударов» Франсуа Трюффо. Герой фильма ищет внимания, потому что мать и отчим равнодушны к нему. Из военного

училища сбегает к морю — символу свободы, жить по старым законам невозможно, а новых — нет.

«На последнем дыхании» Жана-Люка Годара. Герой фильма молод и самонадеян, он не задумывается о последствиях своих криминальных выходов — просто живет, как хочет, ни на кого не рассчитывая. Бунтарь, который бунтует ради бунта.

«Клэр с 5 до 7» Аньес Варда. Перед зрителем полтора часа из жизни Парижа глазами Клэр, ждущей результатов анализов на онкологию. Она бесцельно блуждает по Парижу, смотря на город новыми глазами, поскольку чувствует дыхание смерти. Мы видим маленькую человеческую трагедию.

1.3.4. Новый Голливуд. Американская «новая волна» в 1960–70-е годы

«Кодекс Хейса», ограничивавший американское кино в 1968 году был отменен. Во времена его действия была запрещена эротика, жестокость, невозможно было показывать актуальные проблемы современности. Кино становится простым, легко считываемым. Популярны жанры: вестерн, мюзикл, мелодрама, шпионский фильм.

Аудитория кинотеатров была ограничена молодыми неженатыми людьми. Семейные — смотрят ТВ, самая молодая аудитория уходит в драйв-ин.

Аудиторию стали интересовать другие темы, например, самоопределение («Выпускник» Майкла Николса).

В США появляется европейское кино. Для его показа создаются отдельные залы, которые называют артхаус. Фильмы показываются на языке оригинала с английскими субтитрами. Их аудитория: режиссеры, критики, синемафилы.

Режиссерами «новой американской волны» стали Фрэнсис Форд Коппола, Мартин Скорсезе, Вуди Аллен. В США переезжают европейские режиссеры: Роберто Росселини, Роман Полански, Стенли Кубрик.

Классикой «новой волны» стали «Таксист» Мартина Скорсезе, «Крестный отец» Фрэнсиса Форда Копполы, «Ребенок Розмари» Романа Полански.

Одновременно наступает расцвет «летних блокбастеров» (блокбастер — англ. blockbuster, от block — квартал и bust —

разрушать, буквально — «разрушитель квартала»). Эти фильмы выносили из проката все остальные фильмы: «Челюсти», «Инопланетянин», «Парк Юрского периода».

1.4. Кинематограф 1980–90-х годов: Голливуд VS Индивид

1.4.1. 1980-е годы: Голливуд

1970-е годы были временем, социально острого кино, в 1980-е же режиссеры и зрители устали от «морального беспокойства»: экономические и социальные кризисы, войны. В США завершается эра «нового Голливуда». Отныне это кинематограф эскапизма.

Фильмы ведущих представителей «нового Голливуда» в прокате ждет полный провал («Врата рая» Майкла Чимино, «Разыскивающий» Уильяма Фридкина, «Все они смеялись» Питера Богдановича, «От всего сердца» Фрэнсиса Форда Копполы). Студии резко пересматривают модель производства фильмов. Кинематограф перестал быть режиссерским, он возвращается к ведущей роли продюсера, как это было до 70-х годов.

Ключевые фигуры Голливуда в 1980-е годы — Стивен Спилберг и Джордж Лукас, выходцы из «нового Голливуда». Они изменили представление о блокбастере, это уже не просто кассовый фильм, а фильм, который посмотрят все. Лукас и Спилберг вместе запускают франшизу-блокбастер о приключениях Индианы Джонса.

В 1981 году выходит «Лукер», где была создана первая в кинематографе реалистичная модель человеческого тела. Уже через год в фильме «Трон» создается целый компьютеризованный мир. В 1985 году был создан первый полностью компьютерный персонаж в «Молодом Шерлоке Холмсе».

Новые технологии поначалу используются при съемках фантастического кино, оно набирает популярность благодаря «Звездным войнам». Это следующие фильмы: «Флэш Гордон» Майка Ходжеса, «Бегущий по лезвию» Ридли Скотта, «Дюна» Дэвида Линча, «Враг мой» Вольфаганга Петерсена, «Чужие» Джеймса Кэмерона.

В массовом кинематографе ведущим жанром становится боевик, где незамысловатость сюжета компенсируется экшеном, постановочными трюками, поединками и звездным актерским составом. Главные представители жанра боевика — Арнольд Шварценеггер («Терминатор», «Коммандос», «Хищник») и Сильвестр Сталлоне («Рокки» и «Рэмбо»).

Голливудские режиссеры обращаются к молодой аудитории. Джон Хьюз использует юмор и работает в жанре молодежной комедии («Клуб „Завтрак“», «Выходной день Фэрриса Бьюллера»). Джон Карпентер, Уэс Крэйвен, Сэм Рэйми упор делают на страх, создают серии хорроров и слэшеров: «Хеллоуин», «Кошмар на улице Вязов», «Зловещие мертвецы».

Независимое кино активно развивается. Важное событие — учреждение Робертом Рэдфордом фестиваля «Сандэнс», на котором вскоре дебютируют многие талантливые режиссеры.

В это время популярность получает жанр эротического триллера: «Бритва», «Прокол», «Жар тела», «Девять с половиной недель», «Сердце ангела», «Роковое влечение», «Дикая орхидея». Брайан Де Пальма, Эдриан Лайн, Абель Феррара раскрываются именно в этом жанре. Схожее направление развивали и режиссеры других стран: Роман Полански, Педро Альмодовар.

Устоявшиеся жанровые каноны становятся объектом режиссерского эксперимента. Пол Верховен («Робокоп», «Вспомнить все») доводит до абсурда жанр боевика. Дэвид Кроненберг («Сканнеры», «Видеодром», «Муха») меняет хоррор. Дэвид Линч («Человек-слон», «Синий бархат», «Дикие сердцем») создает постмодернистский микст из всех возможных жанровых канонов.

Нужно сказать о яркой черте кинематографа 1980-х — особый визуальный ряд, который формируется под влиянием эстетики клипов, моды на эклектику «высокого» и «низкого» искусства. Изобразительный ряд ряда фильмов становится избыточно пышным, подчеркнуто условным, основанным на очень смелых стилевых приемах.

В Великобритании эта кинематографическая эстетика получила название «барокко». Это направление представляли Питер Гринуэй («Контракт рисовальщика», «Зет и два нуля», «Повар,

вор, его жена и ее любовник»), Дерек Джармен («Караваджо»), Кен Расселл («Готика»), Стивен Фрирз («Опасные связи»), Тони Скотт («Голод»).

Во Франции увлечение нарочито эстетским визуальным рядом привело к созданию «новой волны» (*cinéma du look*, неobarocko, маньеризм и т. д.). Это фильмы Люка Бессона («Подземка», «Голубая бездна»), Жан-Жака Бенекса («Дива», «Луна в сточной канаве») и Леоса Каракса («Парень встречает девушку», «Дурная кровь»).

Наконец, это было время, когда набирает популярность и получает мировое признание аниме Хаяо Миядзаки («Навсикая из долины ветров», «Мой сосед Тоторо»).

1.4.2. 1990-е годы: Индивуд

1990-е годы ознаменованы реваншем малобюджетного и независимого кино. Производство фильмов становится дешевым, появляется все больше независимых студий, расширяется зрительская аудитория нестандартного кино.

В 1989 году Стивен Содерберг снимает свой дебютный фильм «Секс, ложь и видео». Снимает быстро и дешево у себя дома и получает «Золотую пальмовую ветвь» Каннского кинофестиваля.

На фестивале независимого кино «Сандэнс» представляются ранние работы Джима Джармуша («Мертвец»), Ричарда Линклейтера («Бездельник», «Под кайфом и в смятении»), Квентина Тарантино («Бешеные псы», «Криминально читиво»), Кевина Смита («Клерки»), Пола Томаса Андерсона («Ночи в стиле буги», «Магнолия»), Даррена Аронофски («Пи», «Реквием по мечте»).

На международных кинофестивалях Гас Ван Сент («Аптечный ковбой», «Мой личный штат Айдахо», «Умница Уилл Хантинг») и Спайк Ли («Делай как надо», «Малкольм Икс») получают признание и награды.

Это время характеризуется еще одной тенденцией — приход в кинематограф режиссеров из рекламы, клипов, театра: Дэвид Финчер («Семь», «Бойцовский клуб»), Спайк Джонс («Быть Джоном Малковичем»), Сэм Мендес («Красота по-американски»).

В 1990-е годы мы наблюдали расцвет постмодернизма в кинематографе. Режиссеры нового поколения снимали фильмы о фильмах, всячески цитируя, эксплуатируя и переосмысливая в своих работах наследие прошлого. Для такого кино характерны ирония, игра с драматургией, цитатность, условность действия, обостренное, но при этом комиксовое насилие.

«Криминальное чтиво» Квентина Тарантино принято считать эталоном постмодернизма в кинематографе. Также режиссерами-постмодернистами считаются братья Коэн, Тим Бертон, тандем Вачовски, Терри Гиллиам, Питер Гринуэй, Педро Альмодовар, Франсуа Озон, Эмир Кустурица, Такеши Китано.

Клиповая эстетика обогащает средства киноязыка 1990-х годов. Особенно ярко она проявляется в европейском кинематографе: «Деликатесы» Жан-Пьера Жене, «Беги, Лола, беги» Тома Тыквера, «На игле» Дэнни Бойла, «Карты, деньги, два ствола» Гая Ричи сняты с применением рваного монтажа, с использованием сочетания различных изобразительных форматов.

В американском кино примером подобного подхода можно назвать «Прирожденных убийц» Оливера Стоуна.

Избыточная условность постмодернизма в кинематографе вызывает ответную реакцию. Это подчеркнуто реалистичная датская «Догма 95», ставшая в мировом кинематографе последним значительным направлением XX века. Инициаторами «Догмы 95» были Ларс фон Триер и Томас Винтерберг, провозгласившие «экстремальную демократизацию кино». Это направление предполагало ряд жестких ограничений: съемку только на натуре, использование только ручной камеры и видеокамер, отказ от поставленного света, реалистичность, устранение проявлений личного вкуса и авторства.

Реалистическая тенденция в кинематографе приводит к буму популярности жанра мокьюментари (псевдодокументалистики). В таком фильме события на экране по смыслу и по форме показываются, как якобы имевшие место быть (хотя на самом деле они не происходили). В 1999 году выходит «Ведьма из Блэр», следствием стало то, что этот нишевый формат внезапно оказался очень востребованным в области коммерческого кино.

«Берлинская школа» стала еще одним реалистическим направлением, появившимся в 1990-е годы. Ангела Шанелек,

Кристиан Петцольд, Томас Арслан придерживаются классической линейной драматургической структуры, занимают объективную позицию по отношению к изображаемому, снимают в созерцательной манере.

1990-е характеризуются увеличением экранной жестокости и секса. Прежде всего, это видно в кинематографе «новой французской экстремальности» («новой французской школы»), объединяющей авторов, использующих шокирующие элементы, выходящие за рамки зрительского восприятия.

Это ранние работы Франсуа Озона («Крысятник», «Криминальные любовники»), Гаспара Ноэ («Падаль», «Один против всех»), Брюно Дюмона («Жизнь Иисуса», «Человечность»).

Все описанные тенденции кинематографа 1990-х годов не отменяют роста влияния большого кинопроизводства. В это время мы видим эволюцию блокбастеров: они подкупают аудиторию не только зрелищностью, масштабностью, но и драматической глубиной сюжета.

Интересная стратегия была выбрана Стивеном Спилбергом. Он снимает один развлекательный фильм и один «серьезный» по очереди: «Парк Юрского периода», «Список Шиндлера», «Парк Юрского периода 2», «Спасти рядового Райана».

1990-е годы — время появления «народных» голливудских хитов: «Форрест Гамп» Роберта Земекиса, «Побег из Шоушенка» и «Зеленая миля» Фрэнка Дарабонта, «Леон» Люка Бессона. Создаются европейские блокбастеры, способные составить конкуренцию Голливуду, например, «Пятый элемент» Люка Бессона.

Популярен жанр боевика, построенного по формуле «Крепкого орешка»: обычный человек борется в замкнутом пространстве против злодеев. Мы видим это в «Скалолазе», «Скорости», «Скале», «Воздушной тюрьме».

Пользуются популярностью фильмы-катастрофы: «Армагеддон», «День независимости», «Столкновение с бездной».

Прорывом в области экшена (а также в научной фантастике, мистике, нуаре, в целом философии) является «Матрица» тандема Вачовски. Фильм становится знаковым в области использования визуальных эффектов, возможности которых в 1990-е годы сильно расширяются.

Студия Disney в период с 1989 по 1999 год переживает диснеевский ренессанс. На студии были сделаны подряд анимационные хиты: «Красавица и чудовище», «Аладдин», «Король лев», «Покахонтас» и другие.

Студия Pixar в 1995 году совершает революцию в области анимации: выходит «История игрушек», первый полнометражный фильм, сделанный полностью трехмерным на компьютере.

Наконец, в 1990-е годы особую популярность завоевали актеры, которые до сих пор остаются ведущими на мировом экране: Леонардо Ди Каприо, Брэд Питт, Джонни Депп, Бен Аффлек, Мэтт Дэймон, Хоакин Феникс, Джордж Клуни, Киану Ривз, Уилл Смит, Джим Керри, Антонио Бандерас, Ума Турман, Шэрон Стоун, Джулия Робертс, Кейт Уинслет, Лив Тайлер, Деми Мур, Милла Йовович.

1.5. Кинематограф в 2000-е годы

На рубеже тысячелетий мировой кинематограф словно оказывается перед выбором — по какому пути развиваться дальше?

С одной стороны, за сто лет искусство экрана обзавелось довольно богатым наследием, которое можно эксплуатировать. С другой — возможности кинематографа еще явно не исчерпаны (в том числе благодаря постоянному развитию технологий).

Эти две тенденции — устремление в прошлое и устремление в будущее — во многом задают тон кинематографа XXI века.

К ним добавляется еще один тренд — глобализация. Все больше неанглоязычных фильмов получают мировую популярность, все чаще проекты становятся интернациональными, а кинематографисты из самых экзотических уголков мира оказываются во главе проектов Голливуда.

Первым и пока не столь пугающим признаком ретромании стало воскрешение некоторых забытых жанров: «Гладиатор» Ридли Скотта заставил вспомнить о пеплуме, «Мулен Руж» База Лурмана — о мюзикле.

Другое проявление той же тенденции — продолжение популярных франшиз прошлого. Начал эту тенденцию Джордж Лукас, снявший еще одну трилогию «Звездных войн».

2000-е годы ознаменовались целой серией франшиз. Одни ограничивались трилогиями: «Матрица», «Властелин колец». Другие киносерины расширялись еще больше, например, «Пираты Карибского моря», «Гарри Поттер», «Сумерки», «Форсаж».

Неисчерпаемым источником франшиз становятся комиксы. Поначалу это, прежде всего, зрелищное экшен-кино: «Люди Икс», «Человек-паук», «Железный человек». Кристофер Нолан снимает трилогию о Бэтмене «Темный рыцарь», где делает попытку придать жанру супергеройского кино драматическую глубину.

У кинокомикса формируется своя характерная стилистика, а некоторые режиссеры становятся в ней своего рода специалистами: Зак Снайдер («300 спартанцев»), Роберт Родригес («Город грехов»).

Другими ведущими жанрами, как и в 1980-е, оказываются востребованные молодежью комедии и хорроры. Комедии десятилетия продолжают перешагивать все мыслимые рамки приличий: «Американский пирог», «Очень страшное кино». Свой вклад в жанр делают Джадд Апатоу («Сорокалетний девственник»), Кевин Смит («Догма»), Ларри Чарльз («Борат»). Авторы ужасов ищут необычные концепты: «Пункт назначения», «Звонок», «Пила».

Развитие получает мокьюментари-стилистика, популяризированная «Ведьмой из Блэр»: «Паранормальное явление», «Репортаж», «Монстро».

И в комедии, и в хоррор-жанрах вновь прослеживается желание авторов выжать максимум на одной идее — новые части успешных проектов плодятся одна за другой.

Тренд 1990-х на реализм получает своеобразное развитие в виде поджанра мамблкор. Характерные черты картин этого направления: низкий бюджет, непрофессиональные актеры, натурализм в игре и диалогах, неразборчивость речи, импровизационный характер съемок. Таким образом, мамблкор еще и лишний раз свидетельствует о демократизации кинематографа — новые технологии делают кинопроизводство более бюджетным, простым и доступным.

Среди режиссеров — представителей жанра стоит выделить Эндрю Бужальски («Смешно, ха-ха», «Взаимопонимание»),

Джо Сванберг («Поцелуй в губы»), Марк и Джей Дюпласс («Мягкое кресло»).

Если продолжать разговор об авторском кино, то 2000-е годы стали временем расцвета многих режиссеров, заявивших о себе в 1990-е: Пол Томас Андерсон («Нефть»), Уэс Андерсон («Семейка Тененбаум»), София Коппола («Трудности перевода»), Даррен Аронофски («Реквием по мечте»), Мишель Гондри («Вечное сияние чистого разума»).

Национальные кинематографические «волны» по-прежнему вспыхивают в разных концах мира, однако не кажутся столь же цельными и революционными, как в 1960–70-х годах.

Среди наиболее примечательных «волнообразных» феноменов стоит отметить мексиканскую и румынскую новую волну. Первая начала вздыматься еще в середине 1990-х годов, а в 2000-е получила мировое признание. Отличительными чертами можно назвать высокое профессиональное качество, остроту тематики, сочетание экспериментального подхода и зрительского.

Ведущими режиссерами здесь стали Альфонсо Куарон («И твою маму тоже»), Гильермо дель Торо («Хронос»), Александр Гонсалес Иньярриту («Сука любовь»).

Любопытно, что все трое вскоре перебрались в Голливуд, перешли на крупнобюджетные постановки и получили признание главных кинофестивалей и кинопремий, в том числе Американской киноакадемии, не говоря уже о внимании зрителей.

Румынская новая волна — направление реалистичное и минималистичное, окрашенное черным юмором и выводящее на первый план социальную тематику (в особенности вопросы коммунистического прошлого и капиталистического настоящего). Ключевые авторы: Кристи Пую («Смерть господина Лазареску»), Кристиан Мунджиу («4 месяца, 3 недели и 2 дня»), Корнелиу Порумбойю («12:08 к востоку от Бухареста»).

Открытием для всего мира стал самобытный кинематограф Южной Кореи. Любимцами кинофестивалей становятся Ким Ки Дук («Остров», «Весна, лето, осень, зима... и снова весна»), Пак Чхан Ук («Олдбой»), Пон Чжун Хо («Воспоминания об убийстве»), Хон Сан Су («Хахаха»).

В целом можно говорить о новом (как в 1940-е годы) всплеске интереса к кинематографу Востока. Одни режиссеры обретают культовый статус в синефильской среде: китаец Цзя Чжанкэ («Натюрморт»), таец Апичатпонг Вирасетакул («Дядюшка Бунми, который помнит свои прошлые жизни»).

Между фестивальным и кассовым успехом лавируют китаец Чжан Имоу («Ни одним меньше», «Дом летающих кинжалов»), тайванец Энг Ли («Крадущийся тигр, затаившийся дракон», «Горбатая гора»). В статусе современных классиков закрепляются Такеши Китано («Куклы», «Ахиллес и черепаха»), Вонг Кар-Вай («Любовное настроение»).

Происходит подъем документального кино (вновь во многом благодаря расширившейся доступности технологий). Едва ли не впервые в истории художественные достижения в этой области сочетаются с коммерческим успехом. Яркий пример — Майкл Мур. Его фильм-памфлет «Фаренгейт 9/11» получает «Золотую пальмовую ветвь» Канн (всего лишь второй документальный фильм-победитель в истории смотра) и параллельно собирает кассу более \$220 млн.

В анимации появляется целый ряд полнометражных хитов (большинство — тоже франшизы). Лидерами области становятся конкурирующие студии Pixar и DreamWorks. У первой — «Корпорация монстров», «В поисках Немо», «ВАЛЛ-И», «Вверх». У второй — «Шрек», «Мадагаскар», «Кунг-Фу панда», «Как приручить дракона».

Продолжая тенденции начала века, 2010-е становятся эрой ремейков, сиквелов, приквелов, спин-оффов (художественное произведение — книга, фильм, компьютерная или настольная игра, комикс, являющееся ответвлением по отношению к другому, уже существующему произведению и использующее его популярность), ребутов (новая версия художественного произведения — фильма, компьютерной игры, комикса и прочее, которая использует тех же героев и идеи, но игнорирует события предыдущих произведений из серии, создавая новую сюжетную линию).

Продолжения выходят практически у всех сколь-либо значимых франшиз предыдущего десятилетия: «Форсаж», «Трансформеры», «Железный человек».

С другого конца подходит Питер Джексон, снимая «Хоббита», по сути, приквел «Властелина колец».

Настоящий ренессанс переживают кинокомиксы — львиной доли супергероев посвящают отдельные фильмы (с групповым апофеозом в «Мстителях»).

Абсурдных масштабов политика ребутов достигает в случае «Человека-паука» — менее чем за десять лет франшизу перезапускают дважды (притом, что уже была трилогия в 2000-х).

Подхватывая нолановскую концепцию «серьезного» комикса, в жанр все активнее добавляют драму. Результатом становятся «Логан» и «Джокер».

Развиваются и более давние истории. Например, «Бегущий по лезвию», «Чужой» или «Безумный Макс». Опять воскрешают «Звездные войны».

1.6. Советское и российское кино: от 1950-х годов до современности

1.6.1. 1950–60-е годы

В марте 1953 года умирает Иосиф Сталин, что становится поворотным пунктом не только в истории СССР, но и в истории кинематографа. Была реорганизована система управления культурой, было ликвидировано Министерство кинематографии, кино передано Министерству культуры. Данные изменения привели к относительному ослаблению государственного контроля над кинематографом.

Смягчению цензуры и расширению рамок творческой свободы послужил XX съезд КПСС, состоявшийся в феврале 1956 года, на котором был подвергнут критике культ личности Сталина.

Создается Союз кинематографистов, киноискусство передается в ведение Госкино, которое будет курировать развитие кино до конца существования СССР.

1.6.2. Отечественный кинематограф середины 1950-х — конца 1960-х годов: кинематограф оттепели

Кинематограф в эти годы открывает новые темы. Это становится возможным благодаря полемике с художественными

установками кино эпохи сталинизма. Режиссеры больше не «лакируют действительность», а создают кино более реалистичное и более поэтическое.

Советские режиссеры получили возможность познакомиться с работами европейских направлений кинематографа — итальянского неореализма, польской школы, французской «новой волны», отечественного авангарда 1920-х годов.

Основная черта кинематографа этого времени — гуманизм. Главный герой кино — «простой человек», к тому же молодой. Режиссеры раскрывают его индивидуальность, делают героя психологически ярче и многообразнее.

Изменяется экранная модель общества: раньше это была модель «вождь — народ», сейчас — это семья («Весна на заречной улице»).

Ведущим жанром оттепели стала современная драма, изображающая повседневную жизнь простых людей. Жанр позволял рассказывать об актуальных конфликтах, обращаться к общечеловеческим ценностям, поэтизировать современную жизнь: «Весна на Заречной улице», «Высота», «Когда деревья были большими», «Девять дней одного года», «Живет такой парень».

Художественное кино этого времени испытывает влияние документального кино: «Чужие дети», «Короткие встречи», «Крылья», «История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж».

Режиссеры портретизируют эпоху и поколение: «Я шагаю по Москве», «Любить», «Нежности», «Три дня Виктора Чернышова».

Символами оттепели стали фильмы Марлена Хуциева «Мне 20 лет» («Застава Ильича») и «Июльский дождь».

Советская комедия также обращается к теме быта. Леонид Гайдай снимает эксцентричные комедии: «Операция „Ы“ и другие приключения Шурика», «Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика», «Бриллиантовая рука».

Эльдар Рязанов создает жизнеутверждающие комедии «Карнавальная ночь», «Берегись автомобиля», «Зигзаг удачи».

У Георгия Данелии комедии грустные: «Сережа», «Тридцать три».

Создаются и новые типы комедий: сатирическая комедия Элема Климова («Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен», «Похождения зубного врача»), музыкальная комедия Ролана Быкова («Айболит-66»).

Меняется жанр военной драмы: от эпичности и схематизма военных лент сталинской эпохи режиссеры переходят к показу драматизма отдельных человеческих судеб. Этот трагический образ войны был создан в фильмах «Летят журавли», «Дом, в котором я живу», «Судьба человека», «Баллада о солдате», «Мир входящему», «Иваново детство», «Живые и мертвые», «Отец солдата».

Историко-революционная тема в кинематографе под влиянием гуманизации переосмысливается режиссерами: «Павел Корчагин», «Сорок первый», «Коммунист», «Первый учитель», «В огне брода нет», «Служили два товарища».

Классическая литература вновь вдохновляет кинематографистов. Экранизируются произведения русских и зарубежных писателей: «Идиот», «Братья Карамазовы», «Война и мир»; «Отелло», «Дон Кихот», «Гамлет».

Сталинский кинематограф исключал любое проявление индивидуального режиссерского стиля, то теперь режиссеры становятся более свободными в средствах выразительности.

Язык кино обогащается за счет использования ручной и субъективной камеры, ракурсной съемки, внутренних монологов героев, двойной экспозиции, рваного монтажа и других средств.

Еще одна интересная черта кинематографа оттепели. В начале оттепели кино было преимущественно цветным, но во второй половине 1950-х цвет уходит, а кинематограф 1960-х годов становится черно-белым. Это было связано с плохим качеством отечественной цветной пленки, а также стремлением к документальности, которая всегда ассоциировалась с черно-белыми кадрами.

Появляются фильмы, интересные с точки зрения спецэффектов. Павел Клушанцев совместил научно-популярное кино с космической научной фантастикой: «Дорога к звездам», «Планета бурь». Прорывом в плане спецэффектов можно назвать такие картины, как «Человек-амфибия» и «Вий».

Очень интересное направление кино оттепели — живописно-поэтическое, использующее приемы символизации реальности. Такие фильмы основываются на легендах и обрядово-ритуальных действиях: «Тени забытых предков», «Цвет граната», «Вечер накануне Ивана Купалы», «Каменный крест», «Мольба».

В это время во много раз увеличивается объем кинопроизводства. Если в 1951 году было снято 9 фильмов, то уже к 1960-м годам среднее количество выпускаемых в год отечественных фильмов — 120–150.

Даже во времена оттепели кинематографисты сталкивались с цензурными ограничениями, а в 1965 году снова пополняется «полка» запрещенных картин.

Новый отечественный кинематограф получает мировое признание. В 1958 году «Летят журавли» удостоиваются «Золотой пальмовой ветви» Каннского кинофестиваля (это единственная победа советского кино в Каннах), «Иваново детство» в 1962 году получает «Золотого льва» Венецианского кинофестиваля.

1.6.3. 1970-е — первая половина 1980-х годов

Конец 1960-х — середина 1980-х годов — неоднозначный период для советского кинематографа. С одной стороны, это время, когда были сняты фильмы, считающиеся «золотым фондом» отечественного кино. С другой стороны, это время, когда стали нарастать кризисные явления.

Художественное качество постепенно ухудшалось, в том числе из-за сильной цензуры. Посещаемость кинотеатров падала. Возникла серьезная проблема — преобладание так называемых «серых фильмов».

Система жанров не меняется по сравнению с предыдущим периодом. При этом становятся очевидными авторские почерки и стили отечественных режиссеров.

Самый значительный в этом контексте режиссер Андрей Тарковский, снявший в это время «Солярис», «Зеркало», «Сталкер» и «Ностальгию». Его фильмы характеризуются новым подходом к работе со временем, философской глубиной, многосложностью структуры, метафорической образностью.

Алексей Герман занимается исследованием сложных моментов отечественной истории, используя тщательную реконструкцию и максимально погружаясь в экранизируемые события: «Проверка на дорогах», «Двадцать дней без войны», «Мой друг Иван Лапшин». При этом он становится одним из самых запрещаемых режиссеров из-за обостренного внимания к жизненным реалиям и своеобразия киноязыка.

Элем Климов создает разноплановые фильмы, которые объединены экспрессивным визуальным рядом, темой нравственного поиска, исторического перелома и приближающегося апокалипсиса: «Агония», «Прощание», «Иди и смотри».

В области ретро, используя гротескность и приемы постмодернизма, работает Никита Михалков, обращаясь к истории или литературе: «Свой среди чужих, чужой среди своих», «Раба любви», «Неоконченная пьеса для механического пианино», «Пять вечеров», «Несколько дней из жизни И. И. Обломова».

Современная драма создается Василием Шукшиным («Печки-лавочки», «Калина красная»), Андреем Смирновым («Белорусский вокзал», «Осень»), Андреем Кончаловским («Романс о влюбленных», «Сибириада»), Глебом Панфиловым («Начало», «Прошу слова», «Тема»), Вадимом Абдрашитовым («Охота на лис», «Остановился поезд»), Романом Балаяном («Полеты во сне и наяву»), Сергеем Микаэляном («Премия», «Влюблен по собственному желанию»), Владимиром Меньшовым («Москва слезам не верит»), Сергеем Соловьевым («Сто дней после детства»), Роланом Быковым («Чучело»), Динарой Асановой («Не болит голова у дятла»).

Жанр комедии все больше представлен сатирой и трагикомедийной притчей. Это время расцвета творчества Леонида Гайдая («12 стульев», «Иван Васильевич меняет профессию», «Спортлото-82»), Эльдара Рязанова («Старики-разбойники», «Ирония судьбы, или С легким паром!», «Служебный роман», «Гараж»), Георгия Данелии («Афоня», «Осенний марафон», «Слезы капали»).

Начинают работу новые режиссеры-комедиографы: Владимир Меньшов («Любовь и голуби»), Марк Захаров («Обыкновенное чудо», «Тот самый Мюнхгаузен»), Виктор Титов («Здравствуйте, я ваша тетя!»).

Жанр трагедии обращается к военной теме: Алексей Герман («Проверка на дорогах» и «Двадцать дней без войны»), Леонид Быков («В бой идут одни „старики“» и «Аты-баты, шли солдаты...»), Сергей Бондарчук («Они сражались за Родину»), Лариса Шепитько («Восхождение»). «Иди и смотри» Элема Климова становится вершиной в раскрытии трагедийного потенциала военной темы.

Режиссеры продолжают экспериментировать с литературной классикой. Интересные экранизации известных произведений делают Андрей Кончаловский («Дворянское гнездо», «Дядя Ваня»), Сергей Соловьев («Егор Булычев и другие», «Станционный смотритель»), Лев Кулиджанов («Преступление и наказание»).

Режиссеры ищут себя в жанровом кинематографе: Александр Митта, Борис Яшин, Татьяна Лиознова.

В это время были сняты главные советские блокбастеры — «Пираты XX века» и «Экипаж».

Предпринимаются попытки внедрения альтернативных моделей кинопроизводства. На «Мосфильме» было создано Экспериментальное творческое объединение, которое возглавил Григорий Чухрай. Оно работало на принципе самокупаемости. В результате его работы были созданы хиты «Белое солнце пустыни», «Раба любви», «Табор уходит в небо», «Иван Васильевич меняет профессию», «12 стульев», «Земля Санникова».

Этот период отмечен крупными победами отечественного кино на международных кинофестивалях. В 1977 году на Берлинском кинофестивале Лариса Шепитько с фильмом «Восхождение» получает «Золотого медведя».

С 1969-го по 1985 год отечественное кино девять раз оказывается в числе номинантов на «Оскар» и трижды выигрывает: «Война и мир», «Дерзу Узала» и «Москва слезам не верит».

При этом в отношении кино и его авторов продолжает политику цензуры и произвола. Иногда конфликты приводили к трагическим формам: Сергей Параджанов попадает в тюрьму, а Кира Муратова получает запрет на профессию. Андрей Кончаловский, Андрей Тарковский вынуждены были эмигрировать.

1.6.4. Вторая половина 1980-х годов

Новый период в истории отечественного кинематографа был связан с политическими процессами. В 1985 году Михаил Горбачев объявил перестройку. В мае 1986 года состоялся V съезд Союза кинематографистов. На съезде критиковалась бюрократическая централизация кинопроизводства, контроль партии за творчеством кинематографистов. После этого начинается разгосударствление кинематографа, в 1989 году разрешается частное кинопроизводство и кинопрокат.

1990 год отмечен «пиковым» количеством снятых картин — 300 фильмов и может быть определен не только как богатый в плане количества картин, но и кризисный по содержанию. Этот период именуется также как «многокартинье».

Кинематограф постепенно отрывается от зрителя, политизируется и концентрируется на показе депрессивных сторон прошлого и настоящего.

Еще одна черта кино этого периода — приток в кинопроизводство низкоквалифицированных кадров (особенно в кооперативном кино), страдает художественное и техническое качество фильмов.

Кино, посвященное современной тематике, создает образ «смутного» времени, обращается к теме потерянности, личных драм и отличается пессимистичным мироощущением. Такой кинематограф называли «чернухой». Главными героями стали аутсайдеры, бомжи, наркоманы, проститутки. Знаковые ленты подобного рода: «Маленькая Вера», «Трагедия в стиле рок», «Куколка», «Стеклянный лабиринт», «Игла», «Астенический синдром», «Сатана».

Для кинематографа открывается новая тема — афганская война: «Нога», «Афганский излом».

Параллельно создается большое количество остросоциальных документальных фильмов, выражающих кризис общественного состояния: «Высший суд», «Легко ли быть молодым?», «Рок», «А прошлое кажется сном», «Власть Соловецкая», «Так жить нельзя».

К современной тематике обращается жанр трагикомедии: «Курьер», «Забытая мелодия для флейты», «Небеса обетованные», «Интердевочка», «Такси-блюз».

В жанре комедии преобладает эксцентрика, что хорошо видно в фильмах Георгия Данелии («Кин-дза-дза»), Леонида Гайдая («Частный детектив, или Операция „Кооперация“»), Юрия Мамина («Фонтан», «Бакенбарды»), Леонида Филатова («Сукины дети»), Аллы Суриковой («Человек с бульвара капуцинов»).

На жанре комедии специализируется кооперативное кино. Это фильмы с небольшим бюджетом, низкосортным юмором и эротическими мотивами. Лидером жанра становится Анатолий Эйрамджан («Бабник», «Моя морячка»).

Особое место принадлежит исторической теме — режиссеры стремятся разобраться с темами, о которых раньше говорить было невозможно. Затрагиваются темы репрессий, культа личности, государственной преступности и террора, социальной и бытовой неустроенности: «Собачье сердце», «Завтра была война», «Пиры Валтасара, или Ночь со Сталиным», «Холодное лето пятьдесят третьего...», «Ночевала тучка золотая...», «Царевбийца», «Ближний круг», «Затерянный в Сибири», «Замри — умри — воскресни».

Режиссеры новой эпохи получают возможность экспериментировать с кинематографической формой. Сергей Соловьев создает «маразматическую трилогию»: «Асса», «Черная роза — эмблема печали, красная роза — эмблема любви», «Дом под звездным небом». Творчеству Сергея Овчарова принадлежат «Левша», «Оно» (абсурдно-сатирические сказки).

Форму притчи используют Константин Лопушанский («Письма мертвого человека»), Александр Кайдановский («Жена керосинщика»).

К наследию дореволюционного кинематографа обращается Олег Тепцов («Господин оформитель»).

Особую роль в отечественном кинематографе играет творчество Александра Сокурова («Дни затмения», «Спаси и сохрани», «Круг второй»). Режиссер смело деконструирует общепринятые традиции кинематографа.

Представители параллельного кино — режиссеры, которые с 1970-х годов нелегально, полулюбительским образом снимали короткометражки радикального содержания, получили возможность заявить о себе. Из андеграунда они попали на глав-

ные киностудии страны. На «Мосфильме» сняли «Здесь кто-то был» братьев Алейниковых, а на «Ленфильме» — «Рыцарей поднебесья» Евгения Юфита и «Переход товарища Чкалова через Северный полюс» Максима Пежемского.

Сергей Сельянов с начала 1980-х годов снимал своими силами картину «День ангела», ее можно считать первым советским независимым фильмом.

1.6.5. Кинематограф 1990-х — 2000-х годов

1990-е годы, имеющие устойчивое название «лихие девяностые» — время контрастов для отечественного кинематографа. В начале десятилетия развалилась советская государственная система кинопроизводства и кинопроката. Параллельно в кино хлынул поток низкоквалифицированных кадров и людей в принципе далеких от профессии и понимания азов киноискусства.

В конце 1990-х годов начала формироваться новая продюсерская система создания фильмов и их проката. Как уже ранее было отмечено, 1990 год был рекордным за всю историю отечественного кино — было снято трехсот фильмов, далее эта цифра резко сокращается. В 1996 году было снято всего двадцать восемь фильмов.

В 1996 году принимается Федеральный закон «О государственной поддержке кинематографии Российской Федерации». Количество ежегодно выпускаемых картин постепенно начинает увеличиваться.

1990-е годы стали временем разочарований и побед. С одной стороны, продолжали работать классики кино, но создавали они фильмы весьма сомнительного уровня.

Фильмы «На Дерибасовской хорошая погода, или На Брайтон-Бич опять идут дожди» Леонида Гайдая, «Орел и решка» Георгия Данелия, «Старые клячи» Эльдара Рязанова не идут ни в какое сравнение с работами тех же авторов 1960–1980-х годов.

Кира Муратова обрела заслуженное признание, сняв за десятилетие три картины («Чувствительный милиционер», «Увлеченья», «Три истории»). Александр Сокуров, запрещаемый в советское время, также создает интересное кино

в своем уникальном авторском стиле: «Камень», «Мать и сын», «Молох».

Яркие дебюты времен перестройки (Василий Пичул, Олег Тепцов, Рашид Нугманов) не оправдали надежд. Другие же продолжили развиваться: Иван Дыховичный («Музыка для декабря»), Валерий Тодоровский («Подмосковные вечера»), Алексей Учитель («Мания Жизели»).

Знаковым режиссером этой эпохи стал Алексей Балабанов, снявший в это время и эстетские драмы («Счастливые дни», «Про уродов и людей») и фильмы, ставшие хитами («Брат» и «Брат-2»).

Никита Михалков в 1991 году получил «Золотого льва» Венецианского кинофестиваля за фильм «Урга — территория любви», а в 1995 году — «Оскар» за фильм «Утомленные солнцем».

В кинематограф приходят режиссеры, снимавшие рекламу и клипы, что во многом определяет эстетику их фильмов и адресованность их кино широкому зрителю: Тимур Бекмамбетов («Пешаварский вальс»), Григорий Константинопольский («Восемь с половиной долларов»). Именно бывшие режиссеры рекламных роликов и клипмейкеры будут определять ландшафт отечественного кино в последующие годы.

Пользуется успехом жанровое кино (экшен, хоррор, комедия и эротика), но оно не выдерживает никакой критики ни в плане технического качества, ни художественного. Ситуацию в жанре комедии пытаются исправить Александр Рогожкин («Особенности национальной охоты»), «Особенности национальной рыбалки»), Валерий Чиков («Не валяй дурака», «Не послать ли нам гонца?»), Дмитрий Астрахан («Ты у меня одна», «Все будет хорошо»), Владимир Меньшов («Ширли-Мырли»), Юрий Мамин («Окно в Париж»).

Жанр комедии в это время приобрел больше социальных и фарсовых интонаций.

Появляются так называемые «вторые фильмы» — экспериментальные ироничные переделки советского наследия: «Два капитана — 2» Сергея Дебижева, «Трактористы-2» братьев Алейниковых. Комически перерабатывает каноны прошлого Петр Луцик в «Окраине».

Создается самобытный российский хоррор: «Гонгофер» (Бахыт Килибаев), «Прикосновение» (Альберт Мкртчян), «Змеиный источник» (Николай Лебедев), «Упырь» (Сергей Винокуров), «Серебряные головы» (Евгений Юфит).

Социальная драма представлена такими фильмами, как «Луна-парк» Павла Лунгина, «Арбитра» Ивана Охлобыстина, «Макаров» и «Мусульманин» Владимира Хотиненко, «Лимита» Дениса Евстигнеева, «Курочка Ряба» Андрея Кончаловского.

В конце десятилетия делаются попытки возрождения формата отечественного блокбастера: исторические эпопеи «Сибирский цирюльник» Никиты Михалкова, «Русский бунт» Александра Прошкина, «Романовы. Венценосная семья» Глеба Панфилова.

В это время отечественный кинематограф четко разделяется на зрительское и авторское кино. В авторском кино работают молодые, самобытные режиссеры: Борис Хлебников («Коктебель», «Свободное плавание», «Сумасшедшая помощь»), Алексей Попогребский («Коктебель», «Простые вещи»), Алексей Герман — младший («Последний поезд», «Гарпадум», «Бумажный солдат»), Илья Хржановский («4»), Рената Литвинова («Богиня: как я полюбила»).

Ведущей фигурой среди нового поколения режиссеров становится Андрей Звягинцев. Его дебютный фильм «Возвращение» в 2003 году получает «Золотого льва» Венецианского кинофестиваля, номинируется на «Сезар» и «Золотой глобус». Фильм «Изгнание» в 2007 году попадает в основной конкурс Каннского кинофестиваля.

Кино пытается привлечь наиболее активного зрителя — молодежь. Поэтому в этот период активно развиваются жанры любовной драмы и ромкома: «Небо. Самолет. Девушка» Веры Сторожевой, «Прогулка» Алексея Учителя, «Питер FM» Оксаны Бычковой, «Связь» Авдотьи Смирновой, «Русалка» Анны Меликян.

Жанр комедии меняется, в начале десятилетия он склонялся к эксцентрике и абсурду: «Даун Хаус» Романа Качанова, «Сказ про Федота Стрельца» Сергея Овчарова. К концу десятилетия — доминирующее положение занимают фильмы, сосредоточенные на низкосортном юморе, с участием телезвезд, кавээнщиков и участников стендап-шоу Comedy Club.

Глава 2. Жанры кино

2.1. Понятие жанра. Драма и мелодрама

Жанр (лат. *genus* — род, вид) — это род произведений в пределах какого-нибудь искусства, отличающийся особыми, только ему свойственными сюжетными признаками.

Драма (гр. *drama* — действие, действо). Что характерно для драмы: герой — обычный человек, все ситуации приближены к реальной действительности, в центре внимания бытовая и частная жизнь человека или группы людей, в основе обычно лежит социальный конфликт, на первый план выступает взаимодействие людей, их жизнь, поступки, диалоги.

Подвиды драмы: историческая драма («Фаворитка» Йоргаса Лантимоса), криминальная драма («Законопослушный гражданин» Феликса Гэри Грея).

Мелодрама (гр. *melos* — песня, *drama* — действие). Что характерно для мелодрамы: все то же, что для драмы, но в основе лежит любовный конфликт, на первый план выступает чувственный мир героев, проявляющийся в их взаимодействии друг с другом, часто (не всегда) мелодрама заканчивается хеп-пи-эндом.

2.2. Комедия

Комедия (гр. *komos* — веселый, *ado* — пою). Аристотель определял комическое как некоторую ошибку и безобразие, которые никому не причиняют вреда и страданий.

Что характерно для комедии? Цель комедии — рассмешить зрителя, нелогичность ситуаций или поступков персонажей — источник смешного в комедии. Эта нелогичность порождается либо внешними обстоятельствами (комедия положений), либо особенностями характеров персонажей и их поступками (комедия характеров), либо и тем и другим вместе.

Чтобы рассмешить зрителя, в комедии используются особые комические приемы, гэги. Темпоритм очень быстрый.

Разновидности комедии: лирическая комедия («Любовь и голуби», Владимир Меньшов), криминальная комедия («Час пик», Бретт Рэтнер), музыкальная комедия («Самый лучший день», Жора Крыжовников), трагикомедия («Жизнь прекрасна», Роберто Бенини), фарсовая комедия («Большой Лебовски», Джоэл Коэн, Итан Коэн).

Существуют два основных вида комедии. Комедия положений и комедия характеров. В комедии положений действием движет конфликт, связанный с внешними обстоятельствами. В комедии характеров персонажи-маски, ведут себя так, как обычно люди себя в жизни не ведут. Действием движет внутренний конфликт героя. Персонажи реалистичны, но нелепы в силу каких-то особенностей своего характера.

Комедийные приемы:

1) чем одержимее будет герой, чем неожиданнее будут те или иные ситуации на его пути, тем веселее;

2) ситуации должны случаться очень часто: каждые пять, а лучше три минуты, все должно быть на грани.

Какие ситуации вызывают смех?

1. Действие при отсутствии полных данных. Персонаж действует, не зная каких-то важных обстоятельств (ему не сказали, он не расслышал, не увидел и т. д.).

2. Обман. Соккрытие чего-то (персонаж скрывает что-то от других), ложная цель (персонаж думает, что идет к своей цели, а она оказывается ложной), ложный источник информации (персонаж верит какой-то информации, но оказывается обманутым).

3. Притворство. Персонаж выдает себя за того, кем не является.

4. Неознакомленность. Персонаж пытается сделать что-то, но не знает, как это работает.

5. Перепутал. Персонаж путает одно с другим.

6. Додумал. Не обладая полной информацией, персонаж начинает додумывать реальную картину происходящего, но на самом деле все обстоит совершенно иначе.

7. Неспособность. Персонаж берется за такую задачу, для выполнения которой у него не хватает знаний или способностей. Комична также ситуация, когда ему чудом все-таки уда-

ется выполнить задуманное. Это хороший способ показать изменение героя.

8. Наличие того, чего быть не должно. В кадре появляется что-то, чему здесь совершенно не место.

9. Обостренная нерациональность. Случается, когда происходит сильное преувеличение какого-то неразумного поведения персонажа.

2.3. Хоррор и триллер

Хоррор (англ. horror — ужас). В основе фильма ужасов лежит страх. Страх приковывает внимание зрителя, так как вызван инстинктом самосохранения. Зритель смотрит фильмы ужасов, чтобы разгрузить психику и снять напряжение.

Что характерно для хоррора? Цель — напугать зрителя, основа конфликта классического хоррора — борьба добра со злом, антагонист в хорроре — страшилка, которая пугает (монстр, зомби, маньяк, вампир, призрак, стихия и т. д.). Пугать нужно неожиданно, для чего зрителя предварительно отвлекают и расслабляют предыдущей сценой, т. е. отдых и страшилка чередуются.

Приемы хоррора:

1) показывать не монстра, а его тень («Носферату. Симфония ужаса», Фридрих Мурнау);

2) контраст между звуком и тишиной (возможна стопроцентная тишина — бессознательная тревога у зрителя);

3) монстр не должен моргать;

4) неестественное поведение персонажей;

5) использование крупных планов главного героя с подробным отражением на его лице страха и напряжения (зритель должен присоединиться);

6) использование визуальных источников напряжения (узкие коридоры, замкнутые пространства, затемненные участки кадра в тех местах, где находится монстр, высветленные в тех, где находится герой);

7) намеренное затягивание сцены и создание саспенса (напряженного ожидания), для того чтобы подготовить зрителя к скримеру (пугающему моменту);

8) очень важно, чтобы зритель не мог предугадать, что будет дальше: два хода делаются очевидными, третий — неожиданным.

Триллер (англ. trill — трепетать, волноваться). Цель — вызвать у зрителя чувство тревоги и волнения.

Что характерно для триллера:

- 1) создать напряжение и постоянно держать в нем зрителя;
- 2) напряжение по мере развития сюжета должно расти, как будто двигая все действие к предстоящей катастрофе;
- 3) основа триллера — саспенс (создание гнетущего напряжения);
- 4) запутанный сюжет и интригующий финал;
- 5) зритель может знать, кто злодей в триллере, и наблюдать за его злодеяниями, всегда находясь на шаг впереди главного героя;
- 6) возможны внезапные повороты и ответвления сюжета;
- 7) триллеры часто имеют дело с жизнью и смертью;
- 8) действие развивается стремительно;
- 9) погоня, дистанция — частые элементы жанра;
- 10) главный герой может либо справиться со всем происходящим ужасом, либо утонуть в нем и погибнуть.

Приемы триллера:

- 1) все время давать зрителю на один шаг больше информации, чем главному герою;
- 2) создавать ситуации, которые дают надежду главному герою, но потом превращать все это в иллюзию;
- 3) в конце дать разгадку какой-либо тайны, даже если злодей был известен с самого начала.

2.4. Детектив и нуар

Детектив (англ. detect — определять, обнаруживать). В центре сюжета — загадочное происшествие (преступление, пропжа и т. д.), обстоятельства которого должны быть раскрыты, все действие направлено на раскрытие тайны.

Что характерно для детектива:

- 1) главный герой — сыщик (детектив, журналист и т. д.), который расследует преступление;

2) сыщик должен обладать сильными аналитическими способностями, быть самым умным, наблюдательным, эрудированным;

3) антагонист — преступник;

4) остальные персонажи — подозреваемые, помощники сыщика, потерпевший, свидетель;

5) драматургия детективной истории обычно строится по схеме: преступление (экспозиция и завязка), подозрение невиновных, нахождение улик, сопоставление всех фактов (развитие), обнаружение и поимка истинного преступника (кульминация), раскрытие преступления (финал);

6) самый вероятный преступник обычно оказывается невиновным, а настоящим преступником оказывается тот, на кого можно было бы подумать меньше всего;

7) зритель должен получать всю информацию и улики вместе с сыщиком;

8) к раскрытию преступления должны вести логические выводы, понятные зрителю;

9) преступник должен оказаться из тех, кого зритель знает.

Детектив предлагает зрителю некую игру. Самое сложное — постоянно уводить внимание зрителя от настоящего преступника. Для этого каждому из подозреваемых важно придумать и прописать мотивацию: почему он не мог не совершить данное преступление.

2.5. Фантастика и фэнтези

Фантастика (гр. *phantastike* — способность к воображению).

Что характерно для фантастики:

1) нарушение законов реальности;

2) основана на фантазии, художественном вымысле;

3) описывает сверхъестественные события;

4) автор берет за основу фантастической реальности мир под названием Земля;

5) целью автора является не уход из этого мира, а, напротив, фантазии на тему, что может произойти с нашей планетой при стечении тех или иных обстоятельств, призыв — посмотреть и задуматься об этих проблемах.

Фэнтези (англ. *fantasy* — фантазия). В отличие от фантастики, где за основу реальности берется планета Земля, действие в фэнтези происходит в полностью вымышленном мире.

Что характерно для фэнтези:

- 1) действие происходит в полностью вымышленном мире, что означает полный уход от реальности;
- 2) мир фэнтези близок к общепринятому Средневековью;
- 3) сюжет часто напоминает историко-приключенческий роман;
- 4) сверхъестественные существа являются нормой, а чудесные явления — законами природы;
- 5) могут существовать свои собственные законы физики, также являющиеся нормой;
- 6) фэнтези не стремится объяснить мир, в котором происходит действие; все преподносится как данность.

Правила фэнтезийного мира:

- 1) зритель априори воспринимает те чудесные явления, которые вы ему показываете как правила вымышленного мира;
- 2) важно следить за тем, чтобы придуманные вами законы и правила работали всегда.

В разных регионах жанр развивался по-своему. Западноевропейское фэнтези выросло из средневекового эпоса, рыцарских романов («Игра престолов»). Восточноевропейское фэнтези развивалось на былинных преданиях и сказаниях славян («Ведьмак»). Восточное фэнтези выросло из китайских, японских, корейских романов, в которых волшебная составляющая весьма велика («Крадущийся тигр, затаившийся дракон»).

Вывод: фэнтези дарит зрителю безобидную сказку, мечту о другой жизни; фантастика предупреждает о реальных проблемах, которые могут произойти на планете Земля.

2.6. Вестерн. Боевик. Приключенческий фильм

Вестерн (англ. *western* — западный).

Что характерно для вестерна:

- 1) действие происходит на Диком Западе (западные штаты США, Западная Канада, Мексика);
- 2) время действия — вторая половина XIX века;

3) история часто происходит на фермах или в небольших городках, расположенных в жаркой пустынной местности, где непременно есть салун, магазин, общественные конюшни и тюрьма.

Состав персонажей: лихие ковбои, невозмутимый шериф, чистая душой героиня, коварные бандиты (или индейцы), охотники за головами, девушки легкого поведения.

Для вестерна возможны следующие комбинации конфликтующих сторон: ковбои — индейцы; ковбои — индейцы; ковбои — индустриализация.

В вестерне четкое разделение добра и зла. Конфликт заканчивается финальной пальбой, в которой антагонист погибает и справедливость торжествует.

Боевик (англ. action — действие).

Что характерно для боевика:

1) большое количество динамичных сцен: драки, погони, перестрелки, хлесткие диалоги;

2) боевик не обладает сложным сюжетом;

3) в отличие от вестерна боевик более техногенен: вместо револьверов и лошадей здесь используется современное оружие и средства передвижения — машины, вертолеты, поезда;

4) темпоритм очень быстрый;

5) борьба ведется не на жизнь, а на смерть: убийство — норма в этом жанре;

6) сюжет должен быть связан с людьми, которые могут достать оружие: гангстеры, военные, полицейские и т. д.;

7) конфликт происходит между ними (гангстеры — полиция, бандиты — бандиты),

8) главный герой в конце всех врагов побеждает.

Приключенческий фильм

В отличие от боевика акцент смещен с грубого насилия на ловкость и смекалку главного героя и его умение обхитрить антагониста.

Главное — конкретная цель, ради которой главный герой отправляется за тридевять земель и сражается со всеми и всем, что стоит у него на пути.

Что характерно для приключений:

1) легкое, захватывающее, динамичное действие;

2) в основе сюжета — путешествие главного героя по разным неизведанным и красочным локациям к четкой, определенной с самого начала цели (сокровище, тайна, человек);

3) это путешествие создает композиционный стержень всей истории и толкает действие;

4) частая смена локаций;

5) часто действие переносят в прошлое, в другую историческую эпоху («Пираты Карибского моря»);

6) главный герой ловкий, хитрый, выносливый;

7) обычно заканчиваются хеппи-эндом.

Глава 3. Технологии кинопроизводства

3.1. Препродакшн. Основы сценарного мастерства

Главный принцип кино — каждую секунду зрителю должно быть интересно, что будет дальше. Для сценариста занимательность — вопрос выживания. Интересным кино делает не мысль, не картинка, не суперзвезды. Главное — герой. За него мы переживаем, за него боимся, его победы желаем. В фильме может не быть сюжета, но если нет героя, то такое кино не станут смотреть.

Герой. Спор о том, что важнее — герой или сюжет — будет вечным. Одни говорят, что без героев нет сюжета, другие, что сюжет может существовать и без героев. Мы считаем, что и герой, и сюжет — два неотъемлемых элемента драматургии. Практически все ниже перечисленные элементы, о которых также говорил и Аристотель, относятся к герою, так как полностью или частично зависят от него или формируют данный элемент.

В работе Л. Эгри, драматурга и практика сценаристики, особое внимание уделяется именно герою. В его понимании, состав героя формируется из трех уровней:

- физического — его рост, вес, его красота или уродливость, здоровье или наличие определенных проблем с ним;
- социального — его окружение, социальный статус, происхождение и среда его обитания;
- психологического — его взгляды на жизнь, психический опыт, мировоззрение, ценности и прочее — все, что относится к внутреннему состоянию человека.

Все эти уровни отражаются друг на друге. Их различные комбинации позволяют создать уникальных героев, отличающихся от остальных, но в то же время узнаваемых, как Отелло, Ромео или Гамлет. Все перечисленные герои, как уточняет Л. Эгри, являются уникальными носителями взглядов, героями, проработанными до мелочей на всех уровнях.

К. Воглер также придает герою особое значение. Одной из главных задач героя автор считает погружение зрителя или

читателя в мир произведения, идентификацию двух сторон — героя и зрителя/читателя. Она достигается за счет наделения героя универсальными чертами и стремлениями, которые способствуют быстрой идентификации: успех, любовь, слава, деньги, счастье. В одном из тезисов К. Воглера говорится о том, что герой является некой маской, которую надевает на себя человек, чтобы увидеть мир, созданный автором. Но автор тут же уточняет, что герой — уникальный носитель взглядов и своей позиции. К. Воглер говорит о том, что герой — такой же человек, у которого есть тело, социальная роль и уникальные черты, которые бывают даже противоречивы по своей природе, но вызывают еще больший интерес к самому герою. Герой должен развиваться — это его неотъемлемая функция и задача на протяжении всего произведения. Автор также говорит о том, что герой — основной двигатель сюжета, а все мотивировки его действий вытекают из следующего элемента — характера.

По мнению А. Митты, именно характер героя определяет тип личности персонажа, его мотивы и предполагаемые действия. Согласно концепции А. Митты, в самом характере выделяется одна из трех доминант, что и определяет впоследствии сам характер: воля, эмоции и ум. От этого будет зависеть, чем руководствуется персонаж в принятии своих решений. Один будет в точности и беспрекословно исполнять приказ во что бы то ни стало. Второй будет делать это на эмоциях. А третий будет руководствоваться рассудком, принимать рациональные решения. Характер создается благодаря поворотам сюжета, как считает А. Митта, а проявляется в контрасте действий самого героя. Действия героя должны быть мотивированы характером, который складывается из трех уровней, которые были описаны у Л. Эгри.

Ю. Вольф дополняет тезис К. Воглера о том, что герой должен развиваться в течение сюжета. Должна происходить эволюция героя, а, следовательно, происходят определенные изменения. Деградация героя — это тоже эволюция, но в обратную сторону. Герой может откатываться к определенному состоянию, с которого он мог начинать. Или же некорректные действия самого героя привели к подобному исходу. Измене-

ния при любом виде эволюции должны быть существенными: они не могут быть одномерными, то есть пройти только на одном уровне, не задев при этом остальные. Изменения обычно касаются всех уровней, только тогда история будет более реальной и ценной для восприятия. Изменения не могут быть гладкими, иначе ни сам герой, ни зритель/читатель их не почувствует. Должно быть то, что выбивает из повседневности, меняет расклад жизни героя: смерть, болезнь, плохие известия или же наоборот, повышение на работе, свадьба, излечение от болезни и т. д.

Следующие четыре элемента описаны лишь поверхностно или косвенно в работах современных теоретиков драматургии. Они формируют образ героя, без них невозможно существование персонажа.

Сокровище

Это то, что выделяет героя среди толпы, качество которое присуще только ему. К примеру, герой может быть более сообразительным или смысленным, чем другие герои, он может владеть даром или магией, что добавляет ему силу. Данный элемент делает героя уникальным, повышает идентификацию читателя/зрителя с ним. Если же такого качества нет, то героя не будут любить, не будут хотеть быть похожим на него, значит, не поймут его мотивировок и эмпатия будет намного слабее.

Недостаток

Владея сокровищем, герой будет казаться нам идеальным. Но как мы уже говорили, герой — такой же человек, живущий в мире произведения. Излишняя идеальность будет казаться нам нереалистичной, будут возникать сомнения и появится недоверие к герою, а отсюда — плохая идентификация. Как и у реального человека, у героя есть недостатки. Эти недостатки и образуют темную сторону героя, которая делает его человеком. Через недостатки читатель/зритель может также увидеть себя, сильнее эмпатировать герою, так как он понимает, что герой испытывает. К недостаткам можно отнести лживость, трусость, лицемерие и т. д.

Тайна

Герой должен быть неочевидным, потому что тогда потеряется к нему интерес. Все его действия возможно будет предуга-

дать, тогда читать или смотреть произведение станет неинтересно, так как действия героя можно будет знать наперед, а финал окажется очевидным. У героя должна быть тайна. Это могут быть потаенные желания, пристрастия, о которых молчит герой, тайна, которую герой может хранить с детства или после определенного поступка — именно все это делает героя более таинственным и непредсказуемым.

Речь

Это вторая по важности характеристика героя, по ней читатель/зритель знакомится с персонажем. Л. Эгри считает, что половина успеха в произведении — хорошо прописанные диалоги. Они должны быть живыми, слова должны быть естественными для героя: если он будет говорить словами, которые не подходят его типу, характеру, то он не вызовет доверия, это будет похоже именно на игру, а не на живого человека. Речь героя демонстрирует его характер. Так же как и герой, речь должна развиваться. Герой может услышать новые слова и использовать их в своей речи осознанно, его речь может меняться в зависимости от ситуации, и с каждым разом повышение уровня речи должно идти вровень с повышением уровня героя.

Ю. Вольф считает, что речь не только выражает характер героя, но и его отношение к ситуации или человеку. На саму речь влияет множество факторов: происхождение, образование, работа, социальный статус и прочее. Так, герой, живущий в деревне, будет использовать один лексический запас, отличающийся от лексикона коренного жителя мегаполиса, или человек с высшим образованием будет иметь более богатый словарный запас, нежели заводской рабочий, речь которого будет состоять из просторечных форм и с преобладанием жаргонизмов.

Вышеперечисленные элементы в совокупности создают образ героя, каждый из них вносит свою лепту в уникальность персонажа, с которым будет идентифицировать себя зритель или читатель. Но важно понимать, что многие эти черты героя будут зависеть от обстоятельств, в которых находится сам герой. Именно эти обстоятельства и являются сюжетом. Теперь разберем элементы, которые будут формировать сюжет.

Конфликт

Именно конфликт лежит в основе произведения, сталкивая две полярности, носителями которых становятся, с одной стороны, — герой, а, с другой, второй герой или антагонист, или какое-либо обстоятельство, которому противостоит главный герой — протагонист.

Конфликт нематериален, поэтому, как уже было сказано, для его выражения необходимы носители, которые своими действиями будут идти к финальной точке — решению конфликта. Конфликт должен нарастать, его интенсивность становится все сильнее, а в кульминации достигает пика.

Л. Эгри делит конфликты на три вида:

1) статичный, когда не ощущается развитие истории — герои не развиваются, а вместе с ними и конфликт стоит на месте, а точнее не образуется; такие произведения, по мнению автора концепции, не имеют будущего и сильны лишь фрагментарно, а не цельно;

2) нарастающий конфликт — встречается в большинстве произведений и характеризуется как постепенно нарастающий, с каждым разом все сильнее накаляющий обстановку;

3) скачкообразный конфликт, его Л. Эгри считает неудачным, как и статичный, поскольку нет плавного развития конфликта, мотивировки героев при таком типе конфликта не оправданы, отсюда возникает недоверие к самим героям, тем самым нарушается идентификация.

А. Митта считает конфликт основой драматургии, говоря о том, что именно столкновение противоречий в обыденности запускает движение сюжета. А. Митта отмечает, что эти самые противоречия не должны лежать на поверхности и быть очевидными. Они не выражаются словами, так как те могут обманывать, но в то же время противоречия должны быть понятыми при их выявлении, знакомыми каждому читателю/зрителю.

Если Л. Эгри говорил о делении конфликтов по их движению, то А. Митта классифицировал конфликты по позиционированию к герою:

1) внутренние конфликты — являются самыми сильными и труднорешаемыми, так как для их решения необходимо детальное изучение героя, поскольку конфликт происходит внут-

ри самого героя, где сталкиваются две полярности, действие которых выливается в действиях героя в жизни;

2) личностные конфликты — выходят за пределы героя, но ограничиваются самыми близкими группами: семья, друзья и любимые, которые выступают второй стороной — полярностью, сталкиваемой с полярностью протагониста;

3) внеличные конфликты — расширяют пространство возле героя: протагонист начинает противостоять обществу и социальным институтам, природе; конфликт выражается в различных амбициях героев, и чем контрастнее эти амбиции, тем ярче выражен конфликт.

По ходу следования героя к разрешению конфликта ему предстоит пережить переломный момент, который меняет разность потенциалов в пользу главного героя, которая изначально может быть уравнена между протагонистом и антагонистом, либо преобладать у антагониста, делая протагониста более слабым. Таких переломных моментов может быть несколько, все зависит от развития конфликта, а также близости героя к его разрешению.

Конфликты по своей иерархии порождают друг друга: внутренний конфликт может породить личностный, а тот в свою очередь — внеличный. Но разрешение этих конфликтов ведется в обратном порядке: сначала разрешается внешний, после — личностный, а разрешением внутреннего конфликта будет непосредственно развязка произведения.

С выявления конфликта начинается произведение, а его разрешением оно должно закончиться. Если же конфликт к финалу произведения не разрешен, то ценность данного произведения теряется: путь героя оказывается напрасным, так как не приводит его к достижению поставленной цели, которая является следующим элементом.

Цель

Любой путь — обязательное движение от точки отсчета до финальной точки. Герой отправляется в странствие или навстречу опасностям не просто так, а с определенной целью, которую преследует на протяжении всего маршрута своего следования. Цель — то, что является для героя светилом во время всего путешествия.

В концепции А. Митты цель героя должна быть понятна, видна и должна действовать на сознательном уровне. В самом сюжете есть одна цель, идущая от начала повествования до достижения этой цели — сквозная, а также и побочные, которые приобретаются по ходу развития сюжета. Они могут либо вести героя к достижению его основной цели, либо, наоборот, препятствовать этому. Автор концепции считает, что мотивировка героя — мощнейшая сила, которая ведет героя к его цели, которая должна, как магнит, притягивать к себе протагониста.

Цель состоит из двух уровней: внешняя — та, о которой говорили изначально, осязаемая, то, к чему герой обязан прийти; внутренняя же цель имеет менее выраженную форму, но является не менее значимой для героя. В отличие от внешней, она часто является недостижимой, имеет больше конфиденциальную форму и включает в себя единственный неразрешимый конфликт для героя. Если же по какой-либо причине герой достигает внутренней цели, то теряется значимость истории и тайна.

Существуют четыре группы целей (цель определяет жанр):

- 1) спасение жизни — своей, любимого человека, членов семьи, своей страны, человечества (боевик);
- 2) деньги, материальные ценности, слава, успех, признание, похвала (комедия);
- 3) любовь (мелодрама);
- 4) месть (детектив).

Препятствия

Путь героя не может идти ровно, в противном случае история себя исчерпает, не успев начаться, так как у читателя/зрителя не будет интереса смотреть на обычную «прогулку» героя без интриг, проблем, встречающихся на пути. Мы говорили о том, что наш герой — такой же человек, следовательно, он имеет проблемы, как и все обычные люди. Каждая из проблем создает определенный барьер, который встает перед героем и то, как он его преодолевает, будет демонстрировать его характер, а также силу его мотивировок. Без препятствий невозможно существование сюжета, поскольку нет ярко выраженного движения — герой не развивается, ведь в самих препятствиях герой узнает что-то новое о себе, близких, окружении — получает новый

опыт, делающий его сильнее. Каждое испытание, стоящее на пути, готовит героя к финальному испытанию — последнему шагу перед достижением цели. Таким образом, все вышеперечисленные элементы сливаются, образуя нарратив — форму, в которой будет передаваться месседж будущего фильма.

Современная драматургия своими корнями уходит в «Поэтику» Аристотеля, в которой описаны обязательные элементы, присущие драматургии:

- мимезис — имитация;
- высокомерие (гордость) — мотив главного героя (протагониста) или антагониста;
- немезида — возмездие;
- хамартия — трагический недостаток (изъян);
- анагорис — признание или идентификация (узнавание — флешбэк);
- перипетия — сюжетный поворот;
- катарсис — очищение;
- мифы — сюжет;
- этос — персонажи, характером персонажей Аристотель называл то, на чем базируется качество действующих лиц;
- дианойя — мысль или тема — то, через что герои доказывают что-либо или высказывают свое мнение;
- лексис — текст или речь героев;
- мелос — мелодия, музыкальная композиция;
- опсис — зрелище или сценическая обстановка.

Для придания процессу создания визуального медиапродукта креативности необходимо его технологизировать, уделив внимание трем этапам:

- поиск идеи;
- обработка и поиск адекватных средств презентации драматургических элементов, а также выстраивание композиции для решения внутреннего конфликта медиапродукта и определения его темы;
- процесс формирования готового продукта с использованием различных средств сторителлинга.

Первый этап мы предлагаем определить как драматургический дизайн, второй — как нарративный дизайн, третий — как визуальный сторителлинг.

Результаты исследования и их обсуждение. Рассмотрим названные этапы. Первым является этап драматургического дизайна. Мы вводим понятие драматургического дизайна, под которым понимаем совокупность драматургических элементов (герой, конфликт, препятствия, цель, сокровище, недостаток, тайна, речь), из которых формируется замысел.

Нужно заметить, что драматургия литературы и кино имеет много общего, но имеются и отличия. И в кино, и в литературе есть композиция: линейное повествование (фабульное), т. е. история рассказывается так, как она происходила в жизни; кольцевая композиция, т. е. история рассказывается не сначала, а, допустим, с середины или с конца — момента, который удержит внимание зрителя до самого финала фильма или книги.

И в кино, и в литературе также есть экспозиция, завязка действия, кульминация, сюжетные твисты, которые делают историю более интересной, развязка и финал истории. Есть герои, которые живут по правилам мира, который создал автор книги или сценария.

Отличительной чертой кино от литературы является невозможность погружения в персонаж, невозможность узнать его изнутри. Герой фильма должен демонстрировать свои черты характера в действии и в диалогах, в отношении к людям, к жизни. Кино показывает нам героев, не давая зрителю погружаться в них, испытывать ощущения и переживать эмоции вместе с ними. Зритель просто наблюдает за героем, сопереживает или радуется за него. Литература характеризуется большей идентификацией читателя с героем, потому что читатель пропускает опыт героя через себя, от чего начинает больше понимать героя.

Еще одна отличительная черта кино: герои представляют собой завершённый визуальный образ, который зрителю не нужно додумывать.

Таким образом, отличия литературной драматургии от кинематографической заключаются в способе передачи информации о герое: преобладание вербальных знаков в тексте художественной литературы, что позволяет раскрыть внутренний мир героя, мысли, характер, и преобладание визуальных знаков в кинофильме, что позволяет раскрыть героя в действии.

Также у автора литературного произведения есть возможность делать отступления, где он может объяснять мотивировки героя, уточнять правила мира в конкретных ситуациях, объяснять характер персонажа в более доступной для понимания форме. В кинофильме вышеперечисленные параметры меняют плоскость и отдаются почти полностью на понимание зрителя. Режиссер должен максимально в доступной форме дать подобное объяснение, как это делал автор литературного произведения, но в другой семиотической системе, используя иконические знаки вместо вербальных. Следовательно, ранее упомянутые параметры режиссер должен демонстрировать, а зритель должен считывать и понимать заложенный в них смысл.

Все сказанное важно для понимания технологии создания уникального визуального медиапродукта. Видение автора книги, его месседж, который он пытается донести до читателя, будет отличаться от режиссерского видения. Снимая экранизацию, режиссер лишается «голоса», так как сама экранизация не допускает отступления от сценария, написанного в точном соответствии с литературным произведением. Съемка по мотивам произведения дает большую свободу, здесь режиссер волен интерпретировать сюжет по-своему, у него есть «голос», с помощью которого он передает нам свои мысли о данном произведении, трансформированном в сценарий и воплощенном в фильме.

Процесс создания фильма начинается с разработки его идеи и замысла — двух драматургических элементов. Это первый и один из важнейших этапов работы над сценарием будущего фильма. Это не месседж, который хочет передать автор, это не его мнение, а подбор ключевых слов, по которым будет понятно, о чем фильм. В этом и заключается суть драматургического дизайна как этапа создания визуального медиапродукта (кинофильма).

Замысел фильма — это сценарий в одной фразе, из которой понятно, с чего начинается история, кто герой и чем она заканчивается. Внешний триггер, который заставляет героя начать движение к достижению внешней цели, будет являться отправной (внешней) точкой отсчета. С этого места начина-

ся путь героя, это его движение по фабуле, которое должно закончиться достижением поставленной цели или смертью. Его движение по ходу истории обязательно должно приводить к внутренним изменениям. Конфликт в нашем понимании имеет два уровня: это драйвер истории, который заставляет героя двигаться по сюжету; внутренний уровень конфликта имеет ядро противоречия, которое противостоит внутреннему противоречию героя. Внешнее проявление конфликта может быть выражено в антагонисте или явлении/обстоятельстве и противостоит самому протагонисту как биологическому существу, а ядра противоречий главного героя и конфликта противостоят друг другу на внутреннем уровне. То есть, в конфликте мы обозначаем все полярности на всех уровнях, сталкиваемые в истории.

Таким образом, идея — это подбор ключевых слов, замысел — это отбор ключевых слов, их синтез и определение вектора истории, из которого впоследствии формируется логлайн (logical line — логическая строка) — конфликт, выраженный в одной фразе, противоречия, которые лежат в основе нарратива, что подводит автора ко второму этапу — нарративному дизайну.

Итак, мы рассмотрели этап драматургического дизайна, подчеркнув его важность для процесса создания визуального медиапродукта. Драматургический дизайн мы понимаем как процесс формирования идеи будущего сценария. Далее формируется замысел, который определяет вектор, по которому будет двигаться сюжет, но не выявляет его конфликта, как разности потенциалов, который будет драйвером развития сюжета.

Перейдем ко второму этапу — нарративному дизайну. Конфликт лежит в основе нарратива, который будет двигать весь сюжет до его конечной точки — разрешения конфликта на обоих уровнях. Путь от выявления конфликта до его разрешения будет темой будущего фильма.

Нарратив облекает наш замысел в отдельные повествовательные элементы, используя различные композиционные приемы. Определенное выстраивание отдельных компонентов в необходимый ряд способствует решению конфликта и раскрытию темы фильма. В этом и есть суть нарративного дизайна.

Таким образом, нарративным дизайном мы называем процесс поиска адекватных средств репрезентации драматургических элементов.

Результатом данного этапа является готовый сценарий. Для проверки его состоятельности пишется синопсис — краткое изложение всей истории на 2–5 страницах. В синопсисе должно быть представлено описание главного героя или героев, их целей, препятствий, которые они встречают на пути к цели, способов их преодоления. На стадии написания синопсиса автору должно стать понятно, какими будут поворотные события сценария, и где будут проходить границы актов.

Чтобы проверить синопсис, сценаристу нужно ответить на следующие вопросы: главный герой является двигателем истории? действует ли герой? Если он не действует, то это персонаж, «плывущий по течению». Он не будет интересен зрителю, зритель хочет наблюдать за тем, как герой преодолевает препятствия, как решает проблемы. Проблемы могут быть внешними: что-то происходит, и герой с этим борется. Проблемы могут быть внутренними: героя что-то беспокоит, раздражают противоречия и он пытается что-то с этим делать. Понятно ли, чего хочет герой, зачем ему это, почему важно?

Следующий этап — создание тритмента или поэпизодного плана, то есть изложения сценария, разбитого по сценам. Его объем 20–30 страниц. Пишется тритмент для самого сценариста или для работы в сценарной группе с режиссером, его может использовать продюсер при поиске финансирования.

В тритменте нужно изложить все, что увидят зрители на экране, кроме диалогов. Вместо диалогов описывается все то, о чем говорят герои в сцене. Автор должен четко знать, о чем будут говорить его герои в каждой сцене. Каждая сцена должна начинаться с описания места и времени действия (Интерьер. Ресторан. Вечер). Описание времени и места позволяет не запутаться при работе с сюжетными линиями.

Структура сценария

На первом уровне структуры выделяются следующие элементы:

1) сцена — часть фильма, которая характеризуется единством времени, места и действия (эпизод равен сцене);

2) акт — это несколько эпизодов, объединенных единым действием главного героя и ограниченных сильным сюжетным поворотом.

В сценарии обычно используется трехактная структура. Каждый акт должен заканчиваться кульминацией.

Второй уровень структуры. Сюжет является содержанием для движущегося и звучащего изображения. Минимальным неделимым элементом выступает — действие, например «он идет», «он стреляет».

Следующий элемент — явление, то есть действие или набор действий, имеющих самостоятельное значение для сюжета, относящихся к одному персонажу и ограниченных единством времени и места.

Далее — событие. Это явление или последовательность явлений, меняющих судьбу героя.

После каждого события необходима пауза для того, чтобы зрители успели осознать, что случилось.

Рассмотрим структуру фильма. Первый акт — завязка. В нем мы знакомимся с героем, узнаем, что у него есть сокровище, тайна, недостаток и цель. Герой отправляется в путешествие, чтобы ликвидировать свой недостаток. Сначала у него есть план А, он пытается достичь цели привычным способом в привычном мире. Однако вскоре он понимает, что существует другой мир. И его цель находится там. Продолжительность первого акта 20–30 минут.

Второй акт. Герой ищет свою цель, путешествуя по чужому миру. У него есть план В — его сокровище, которое он собирается применить, когда встретится с антагонистом. Это столкновение происходит примерно в середине второго акта. Герой проигрывает, сокровище не действует в этом мире. В конце второго акта герой узнает, что есть другое сокровище, которое поможет ему победить. Продолжительность второго акта 40–60 минут.

Третий акт — кульминация. Герой выполняет план С. Раздобыв новое сокровище, он сходит с антагонистом лицом к лицу. Наступает развязка. Герой побеждает антагониста и достигает цели, возвращается домой. Но дома все происходит иначе, не так, как прежде, ведь у героя есть новое сокровище.

Побывав в другом мире, герой стал хозяином двух миров. Продолжительность третьего акта 20–30 минут.

Важной частью сценария являются диалоги. Сформулируем следующие правила написания диалогов.

1. Реплика, которая не является действием, не нужна. Нельзя писать диалоги прежде, чем придуман сюжет. Только тогда, когда точно известно, что происходит в каждой сцене, можно дать персонажам возможность говорить.

2. Интересный диалог: у участников есть цель, а между ними есть конфликт. Когда герои согласны друг с другом, им не о чем говорить.

3. Не должно быть монологов, за исключением ситуаций, когда монолог обращен не к зрителям, а к собеседнику, который не может ответить герою, герой молится, когда герой выступает с речью перед толпой.

4. Герои должны разговаривать между собой, а не со зрителями.

5. Герои в кино хотят одного, говорят другое, а делают третье. Только тогда они интересны.

3.2. Продакшн. Основы режиссуры

Как мы писали выше, именно герой делает кино интересным. Режиссеру необходимо сделать экспликацию характера героя. Это документ, позволяющий подробнейшим образом расписать характер ваших основных персонажей. Документ позволяет понять биографию героя, его физический облик, психологический портрет, жизнь в социальном окружении.

Как сделать экспликацию? Опишите героя:

1. Каков физический облик моего героя:

- возраст;
- тип телосложения;
- прическа и цвет волос;
- рост;
- наличие отклонений от нормы;
- болезни;
- физиологические особенности;
- дефекты и пр.

Пишите только то, что имеет сюжетное значение для характера вашего героя.

2. Расскажите о социальной роли героя:

— где работает мой герой (компания, должность, любит или не любит свою работу, какие у него взаимоотношения в коллективе, с начальством/подчиненными и пр.);

— чем увлекается мой герой во вне рабочее время (хобби, увлечения, какие имеет таланты, опишите степень увлеченности);

— каков социальный статус моего героя (образование, экономическая база, происхождение, класс, религия, партия);

— каков внешний облик моего героя (какой стиль одежды доминирует, какие аксессуары любит использовать и пр.);

— где живет мой герой (квартира/дом, какого типа, каков интерьер, какие любимые места в квартире, в которых он проводит больше всего времени и пр.);

— как разговаривает мой герой (манера речи, речевые характеристики, слова-паразиты и пр.);

— расскажите о личной жизни героя: кто родители моего героя, каковы его отношения с ними (родители и воспитание героя ключ к характеру персонажа, даже если в вашем сценарии родители никак не фигурируют, подробно опишите их, расскажите, как проходило детство героя);

— каков семейный статус героя, каковы его взаимоотношения в семье (женат, холост, разведен, есть ли любовница, дети, каковы отношения со второй половиной (в каком бы статусе она не находилась), детьми; опишите сексуальную жизнь героя);

— есть ли у моего героя друзья, каковы отношения с ними (опишите их, какое значение они имеют в жизни героя, как влияют на него и пр.).

Опишите психологический портрет героя:

— к какому типу личности можно отнести моего героя (холерик, меланхолик и пр., другие классификации);

— за какие качества стоит уважать моего героя (профессионализм, ум, юмор, щедрость, благородство, сила и пр., приведите в пример ситуации, которые раскрывают положительные качества моего героя);

— каков основной изъян моего героя, каковы его недостатки (слабость, нерешительность, коварство и пр., приведите в пример ситуации, в которых раскрываются недостатки моего героя; актеру важно идентифицироваться с персонажем и принять его все недостатки);

— в чем уникальность моего героя, чем он отличается от всех остальных (талант, фобия, склонность к чему-то и пр.);

— каковы страхи/фобии моего героя (боится темноты, высоты или не выносит лягушек, запах лилий, толстых волосатых брюнеток, работу по ночам и пр.);

— есть ли у героя психологическая травма (случай, который с ним произошел в детстве, который до сих пор явно или латентно не дает герою покоя), может быть есть какой-то персонаж сценария, который является воплощением травмы героя (начальник, жена, мать и пр.).

Общедраматургические вопросы:

— какова цель героя; чего он хочет достигнуть на протяжении произведения (опишите предметную, зримо ощутимую в сценарии и выраженную в конкретных действиях цель героя);

— почему он этого хочет (опишите его мотив, ради чего он пытается добиться своей внешней цели; какая ценность лежит в основе его стремления к достижению предметной цели — лучше всего описать в виде иерархии мотивировок от предельно внешних целей к предельно глубинному мотиву, миссии героя — его сверхзадаче).

— каков внутренний конфликт моего героя (формулируется как внутреннее противоречие между двумя противоположными друг другу желаниями устремлениями героя);

— какова арка (изменение) моего героя с точки зрения его характера и судьбы (как меняется характер героя — был трусливым, стал смелым; как меняется судьба героя — был богатым, стал бедным или наоборот);

— как меняются ценности моего героя от начала к концу фильма (был неверующим, стал верующим).

Расскажите о взаимодействии героя с другими персонажами:

— выпишите всех персонажей, с которыми взаимодействует ваш герой, назовите черты, которые он проявляет

в общении с ними (с женой — тиран, с начальником — подбострастен и пр.);

— разделите всех персонажей на соратников и антагонистов героя;

— пропишите все конфликтные взаимодействия и укажите их причину.

Также рекомендуется подбирать к экспликации визуальный материал:

— фото актеров, которые могли бы на ваш взгляд воплотить на экране ваших персонажей;

— просто фото людей подходящих к вашему герою по типу;

— фото интерьера дома, в котором живет герой, мест, которые он любит и пр.

Чем более подробно вы проработаете экспликацию характера героя, тем лучше поймете свою собственную историю и ее мир (сеттинг).

Если у вас очень сложный мир истории (фантастика, историческое кино и пр.), то имеет смысл написать отдельную экспликацию на сеттинг вашей истории.

Далее следует составить режиссерский сценарий — «документ», по которому работает режиссер.

Режиссерский сценарий пишется во время подготовительного периода фильма вместе со сценаристом и продюсером. Сценарист может что-то исправить в литературном сценарии, если это снять по тем или иным причинам невозможно. Продюсер определяет эти невозможные причины (чаще всего это недостаток бюджета).

В основе режиссерского сценария лежит литературный сценарий. В литературном сценарии важно донести настроение этого произведения, настрой персонажей, оттенок той или иной сцены, а режиссерский сценарий — это технический документ, по которому становится ясно, что снимают, чем снимают, где снимают и с кем снимают.

После написания режиссерского сценария составляется календарно-постановочный план.

Режиссерский сценарий — это технический документ, который вводит всю съемочную группу в курс дела и определяет

необходимые материалы и ресурсы для съемки. Он имеет следующую структуру:

1) номер сцены порядку, монтажер должен знать, в каком порядке ему монтировать сцены;

2) обозначение локации, времени и ракурса: интерьер, натура, локация, день или ночь, крупность (осветители, операторы и планировщики могут определиться с техникой на съемки);

3) раскадровка;

4) информация для гримеров, костюмеров: кто участвует в этой сцене, то есть имена героев (если их соединить с локацией и заранее проговоренным гардеробом и макияжем, становится понятен образ героя на этот съемочный день и локацию);

5) реплики персонажей в сцене (звукорежиссеры определяют технику для звукозаписи, аппаратуру для съемки);

6) список специальной техники;

7) реквизит.

К режиссерскому сценарию прилагаются:

— список действующих лиц;

— перечень съемочных объектов с разбивкой по видам съемок (павильон, натура, комбинированные съемки, надписи) и с указанием полезного метража.

Режиссерский сценарий подписывают режиссер-постановщик, автор литературного сценария и продюсер.

Нужно знать специальные обозначения, использующиеся в режиссерском сценарии:

— натура (нат.) — съемка под открытым небом;

— павильон (пав.) — съемка в павильоне;

— интерьер — (инт.) — съемка в помещении;

— общий план (ОП) — общий вид места действия;

— средний план (СП) — часть объекта, как правило, человек, снятый по пояс;

— крупный план (КП) — объект, снятый с близкого расстояния, например, лицо человека или предмет (ваза, очки на столе);

— панорамирование (ПНР) — поворот съемочной камеры по горизонтали или вертикали;

— наплыв — смена одного изображения последующим;

— затемнение (ЗТМ) — постепенное угасание изображения до полной темноты на экране, вытеснение одного изображения другим;

— синхронный звук (С/Х) — запись звука одновременно со съемкой изображения;

— фоновая музыка (ФМ) — музыка, звучащая за кадром.

Далее составляется режиссерская экспликация. Она позволяет понять художественный образ картины, результат осмысления режиссером той реальности, которую предстоит создать.

Художественный образ воздействует на чувственную сферу и подсознание зрителя, минуя мозг, занятый главным конфликтом и темой.

Из чего состоит режиссерская экспликация?

1. Локации:

- где снимать;
- на какой натуре;
- в каких интерьерах;
- частные пространства;
- коммерческая недвижимость;
- натурные объекты.

2. Мизансценирование:

- расположение актеров относительно друг друга и окружающих предметов;
- движение камеры;
- ракурсы;
- крупности;
- мизансценирование поддерживает художественный образ произведения.

3. Раскадровка:

- рисунки на каждый кадр будущего фильма;
- объем задач и общее видение будущего фильма;
- сколько кадров в сцене;
- жанр, внутренний темп, ритм фильма, сюжет;
- референс — короткометражка, подходящая по большинству выбранных критериев (победителя престижных фестивалей).

Раскадровка:

- кадр в среднем длится в коротком метре 5 секунд;
- длинные планы — 10–15 секунд;

- динамичные нарезки по 2–3 секунды;
- сцена 2 минуты — 20–30 рисунков;
- короткий метр 10 минут — 100–150 рисунков.

Результат раскадровки:

- выстраивание такой последовательности кадров, которая стройно и ясно рассказывает историю через картинки;
- ясность — достаточно ли зрителю визуальной информации, чтобы понять историю;
- стройность заключается в осмысленности монтажных переходов от одного кадра к другому;
- комфортный монтаж.

Режиссерская экспликация в мельчайших деталях рассматривает и описывает замыслы режиссера относительно всех составляющих картины:

- грим;
- костюм;
- музыка;
- игра;
- техническое задание для всех участников съемочной группы.

Структура режиссерской экспликации.

1. Посыл фильма:

- почему этот фильм нужен сегодня;
- о чем он;
- почему автору важно снять именно это кино;
- какого воздействия на аудиторию хотелось бы добиться.

2. Жанр.

3. Требования к актерам:

- разработка каждого персонажа фильма;
- физические данные (рост, телосложение);
- цвет волос;
- выразительные черты лица;
- социальное происхождение;
- особенности характера, проявляемые в истории;
- приверженность тем или иным ценностям;
- все, что нужно для раскрытия темы и образа фильма.

4. Визуальное решение:

- образ фильма через построение кадра;

- пропорции кадра (3:4; 16:9);
- цветовые решения;
- световые схемы;
- динамика камеры;
- художественное оформление.

5. Звуковое оформление:

- насыщенность звукового оформления;
- запись голосов и шумов в чистом виде на площадке;
- библиотеки шумов;
- музыка;
- какие инструменты должны солировать в темах;
- роль музыки и как она должна проявляться (незаметная, привлекающая внимание, ведущая роль);
 - источник музыки в фильме:
 - а) музыка среды — из переносной колонки, телевизора, аудиосистемы, музыкального инструмента; зритель видит на экране;
 - б) музыка от автора — музыкальная тема, которой автор как бы комментирует происходящее на экране;
 - в) музыка персонажа — тема героя, выражающая его внутреннее состояние;
 - г) ее слышит только один герой, больше ни один персонаж на нее не реагирует;
 - д) музыка как персонаж — герой может взаимодействовать со звуковым рядом;
 - функция выполняет музыка в тот или иной момент:
 - а) эмоциональная характеристика персонажа или пространства;
 - б) драматизация действия — конфликтное существование музыки и действия, через звук режиссер сообщает зрителю ту информацию, которую не захотел сообщить с помощью иных выразительных средств;
 - в) формообразование — связывание воедино отдельных сцен, нелинейных конструкций в смысловое, ассоциативное или эмоциональное единство;
 - г) структурирование — музыка становится основой действия, подчиняет себе персонажей;
 - г) символизм — через узнаваемые музыкальные цитаты, темы и мелодии;

д) смысловой акцент — перенос смыслов на происходящее в кадре («Tomorrow Belongs To Me» в «Кабаре» Фосса).

6. Грим, костюмы и реквизит:

- не ограничиваться общими фразами;
- образ фильма определяют все малозначительные детали;
- как много косметики на лице героини;
- как давно стиралась рубашка героя;
- длина ногтей;
- цвет крови (тип ранения);
- фасон юбки и т. д.

7. Разработка каждой сцены:

— краткое описание сцены — в какое экранное действие превратиться текст из сценария;

— персонажи — как они взаимодействуют, в каком состоянии появляются в сцене и покидают ее, что делают и чувствуют;

— режим, ритм и настрой сцены — условия освещенности, стремительное или замедленное действие, реакция героев, общее впечатление от сцены в сознании зрителя.

В чем суть сцены? Теперь можно переходить к планированию постановочного процесса.

Режиссер должен владеть базовыми навыками планирования. Важно просчитать хронометраж каждой сцены.

Режиссер запускает секундомер.

Зачитывает вслух ремарки и реплики персонажей.

Ремарка — место действия: мысленно представить действие, фиксировать продолжительность этого процесса.

Реплики произносятся в естественном темпе и естественными паузами.

Нужно сделать предварительную блокировку сцен — это составление последовательности съемки сцен для оптимизации съемочного процесса.

Работать над сценами надо в той последовательности, которую диктует фабула.

Снимать нужно несколько сцен на одном объекте.

Снимать сцены, сблокированные с учетом:

- доступности локаций;
- режима освещенности;

— занятости актеров.

Съемочный период должен начинаться с легких сцен и заканчиваться сложными.

При блокировке нужно учитывать:

— переезд;

— установку света;

— освоение локации.

Последний этап перед началом съемок — составление календарно-постановочного плана.

Он имеет следующую структуру:

— номер сцены;

— время начала и окончания съемки;

— режим (день, ночь, утро, вечер);

— хронометраж сцены;

— тип объекта (павильон, интерьер, натура);

— название объекта;

— краткое описание (синопсис);

— перечень персонажей.

После этого начинается процесс съемки фильма.

3.3. Постпродакшн

Фильм снят, наступает финальный этап производства — постпродакшн. В него входит несколько подэтапов, которые зачастую осуществляются одним человеком: монтаж, цвето- и светокоррекция, а также саунд-оформление.

Имея все материалы со съемок, в том числе и документы, монтажер приступает к черновой обработке файлов — обрезка и вырезка фрагментов, если в этом есть необходимость и соединение кадров в необходимую композицию.

Монтаж строится по определенным правилам. Используются следующие виды монтажа:

— последовательный монтаж — при данном виде монтажа кадры выстраиваются в порядке причинно-следственных связей, образуя простую линейную композицию;

— контрастный — кадры будут смонтированы таким образом, чтобы показать разные, совершенно полярные точки зрения на один и тот же объект или явление;

— параллельный — данный монтаж используется для демонстрации двух связанных между собой историй, но развивающихся параллельно;

— ассоциативный или эффект Кулешова — суть данного монтажа в том, чтобы последовательностью кадров выстроить ассоциативные связи между ними и породить смысл, при том, что кадры могут быть совершенно разные, не связанные между собой напрямую;

— иллюстративный — кадры отражают то, что может проговариваться словами, например, герой говорит про путешествие по джунглям, на экране мы видим не самого героя, рассказывающего это, а перемещение по джунглям; часто подобный вид монтажа используется в фильмах документального жанра;

— по крупности кадра — монтаж осуществляется с чередованием кадров разной крупности;

— по фазе и направлению движения — последующие кадры склеиваются в соответствии с движением героя, а переход в момент движения делается, строго продолжая действие героя на момент склейки.

Смонтировав кадры, монтажер начинает осуществлять цветовую и световую коррекцию в соответствии с режиссерским замыслом. Например, в фильмах ужасов основной цветовой палитрой является серовато-синяя, а световое решение соответствует эпизодам — темные участки в момент ужаса и обилие света для «отдыха» зрителя. Также световая коррекция необходима из-за технологической особенности хорроров, поскольку некоторые сцены фильма, где герой находится в полнейшей темноте, снимаются при хорошем освещении, которое на этапе корректировок ослабляется и трансформируется.

Параллельно с монтажом происходит и звуковое оформление фильма — саунд-дизайн. Атмосфера любого фильма создается не только за счет приемов монтажа, свето- и цветокоррекции, но и благодаря звукам. Это могут быть как интершумы, различные звуки, а также и музыкальная тема, написанная композитором, о чем говорили ранее. Также дополнительно пишутся голоса актеров, если есть в этом необходимость, например, для демонстрации монолога героя или другого закадрового сопро-

вождения кадра. Монтажер использует различные библиотеки звуков, которые записаны заранее и готовы для использования в монтаже роликов или же эти звуки создаются в специальной студии.

Этапом постпродакшна завершается процесс создания фильма. Закончив монтаж, фильм отправляется на рендер, претерпевает множество правок и изменений.

На протяжении всего процесса создания фильма — от идеи до финального рендера — за всем следит режиссер и контролирует каждый шаг, чтобы идея, задуманная им была донесена без искажения.

Вопросы для самопроверки

1. Почему братья Люмьер считаются «отцами» кинематографа?
2. Что отличает «мельесовское» направление в немом кино от «люмьеровского»?
3. Как появление звукового кино повлияло на индустрию немого кино?
4. Назовите главные принципы киноавангарда.
5. Какие направления в изобразительном искусстве использует кинематограф довоенного периода?
6. На чем основывается теория монтажа С. Эйзенштейна?
7. Назовите основные черты кинематографа золотого периода Голливуда.
8. Назовите основные черты итальянского неореализма.
9. Назовите основные черты французского романтического реализма.
10. Назовите основные черты французской «новой волны».
11. В чем особенности американской «новой волны»?
12. Как развивался кинематограф Голливуда в 1980-е годы?
13. В чем причина появления Индивуда, и каковы его основные черты?
14. Назовите тенденции развития кинематографа в 2000-е годы.
15. Как развивается советское кино в 1950–70-х годах?
16. Как развивается советское кино в 1980-х годах?
17. В чем причина кризисов и побед отечественного кино в 1990-х — 2000-х годах?
18. Что характерно для жанра драмы и мелодрамы?
19. Назовите характерные черты комедии как жанра кино?
20. В чем особенности жанров хоррора и триллера?
21. Охарактеризуйте детектив и нуар как жанры кино.
22. Чем отличается фантастика от фэнтези как жанры кино?
23. В чем особенности жанров вестерна, боевика и приключенческого фильма?
24. Каким должен быть герой будущего фильма? Назовите драматургические элементы, характеризующие героя.

25. Что такое конфликт в драматургии? Какие бывают конфликты?
26. Зачем герою цель? Какие виды целей вы знаете?
27. Что представляет собой процесс работы над сценарием кинофильма?
28. Что включает в себя экспликация героя?
29. Как пишутся режиссерский сценарий и режиссерская экспликация? Для чего они нужны?
30. Какие виды монтажа существуют?

Задания для самостоятельного выполнения

Задание 1

1. Напишите режиссерскую экспликацию фильма (короткий метр) по найденному сценарию.
2. Посмотрите фильм и сравните свои творческие решения с идеями режиссера постановщика картины.
3. Сделайте предварительную блокировку сцен.

Задание 2

Возьмите трех героев из фильмов разных жанров и определите, какова цель у героев выбранных фильмов.

Задание 3

Выпишите имена главных героев любого фильма.

Опишите их характеры (не внешность, не биографии, не поступки, а только характеры).

Попробуйте представить выбранных вами героев в конфликте друг с другом.

Выпишите все эти поводы и проверьте, были ли они использованы в фильме.

Задание 4

Напишите сцену, предварительно проработав ее структуру:

- герой;
- цель;
- антагонист;
- герой и антагонист впервые оказались лицом к лицу;
- действие происходит в одном месте и в одно время;
- цель героя — заставить антагониста что-то сделать;
- цель антагониста — заставить героя сделать нечто, противоположное его цели;
- не знаем о героях ничего, кроме того, что видим.

Количество людей в кадре не ограничено.

Сцена должна уместиться на одной странице текста (2,2 тысячи знаков).

Во время сцены в кадре не должно быть произнесено ни слова, только действие.

Молчание героев должно иметь убедительное для зрителей объяснение:

— герои не могут говорить из-за перестрелки или шума дискотеки;

— герои разговаривают на разных языках или немые;

— герои супруги после двадцати лет брака.

Действие должно четко показать зрителям, кто такие герои, чего они хотят и как именно они этого добиваются.

Задание 5

1. Написать синопсис на одной странице по любому произведению любимого писателя.

2. Написать логлайн для своего сценария.

3. Написать синопсис для своего сценария.

Задание 6

Найти в фильме границы актов.

Где заканчивается первый акт?

Кто оказывается персонажем, заставляющим героя отказаться от плана А?

В чем состоит план В?

Где заканчивается второй акт?

В чем состоит план С?

Что является кульминацией и развязкой?

Задание 7

Составить список сцен.

Сцена — это часть фильма, в которой действие происходит в одно время в одном месте.

Каждую сцену назовите по главному действию, которое в ней произошло.

Проследите сюжетные линии.

Какие линии пересекаются?

В какие именно моменты мы переходим с одной линии на другую?

Составив список сцен, пересмотрите фильм и попробуйте по каждой сцене сформулировать, в чем состоит шаг героя данной сюжетной линии к его цели в этой сцене.

Список литературы

1. Мето: Секреты создания структуры и персонажей в сценарии / Кристофер Воглер, Дэвид Маккенна ; пер. с англ. — Москва : Альпина нон-фикшн, 2018. — 296 с.
2. Митта, А. Н. Кино между раем и адом / А. Н. Митта. — Москва : АСТ, 2019.
3. Аристотель. Поэтика. Риторика / Аристотель. — Санкт-Петербург : Азбука, 2000.
4. Снайдер, Б. Спасите котика! Все, что нужно знать о сценарии / Блейк Снайдер. — Москва : Бомбора, 2020.
5. Восемь комедийных характеров : руководство для сценаристов и актеров / Скотт Седита ; пер. с англ. — 3-е изд. — Москва : Альпина нон-фикшн, 2019. — 432 с. — (Сценарное и писательское мастерство).
6. Голливудский стандарт: Как написать сценарий для кино и ТВ, который купят / Майкл Хейг ; пер. с англ. — Москва : Альпина нон-фикшн, 2017. — 388 с.
7. Диалог: искусство слова для писателей, сценаристов и драматургов / Роберт Макки ; пер. с англ. — Москва : Альпина нон-фикшн, 2018. — 318 с.
8. Искусство драматургии / Л. Эгри. — Москва : Альпина нон-фикшн, 2020.
9. Искусство сериала: как стать успешным автором на TV / Памела Дуглас ; пер. с англ. — Москва : Альпина нон-фикшн, 2017. — 370 с.
10. Как работают над сценарием в Южной Калифорнии / Дэвид Говард, Эдвард Мабли ; пер. с англ. — Москва : Альпина паблишер, 2022. — 348 с.
11. Миф и жизнь в кино: смыслы и инструменты драматургического языка / Александр Талал. — Москва : Альпина нон-фикшн, 2018. — 394 с.
12. Мифологические структуры в литературе и кино / К. Воглер. — Москва : Альпина Диджитал, 2007.
13. Психология для сценаристов: построение конфликта в сюжете / Уильям Индик ; пер. с англ. — Москва : Альпина нон-фикшн, 2014. — 348 с.

14. Филд, С. Киносценарий / Сид Филд. — Москва : Эксмо, 2020.

15. Скрытый смысл: создание подтекста в кино / Линда Сегер ; пер. с англ. — Москва : Альпина нон-фикшн, 2019. — 220 с. — (Сценарное и писательское мастерство).

16. Школа литературного и сценарного мастерства: от замысла до результата : рассказы, романы, статьи, нон-фикшн, сценарии, новые медиа / Юрген Вольф. — Москва : Альпина нон-фикшн, 2019. — 408 с. — (Сценарное и писательское мастерство).

Приложение

Список фильмов для просмотра в рамках изучения истории кино

- Ф. Ф. Коппола. Апокалипсис сегодня. Крестный отец.
Б. Фосс. Кабаре.
Б. Бертолуччи. Двадцатый век.
К. Тарантино. Бешеные псы. Криминальное чтиво. Четыре комнаты. Омерзительная восьмерка. Однажды в Голливуде.
Р. Земекис. Форрест Гамп.
П. Чхан-ук. Олдбой. Сочувствие госпоже мести. Порочные игры. Служанка.
К. Кесьслевский. Короткий фильм об убийстве. Короткий фильм о любви.
М. Скорсезе. Таксист. Авиатор. Банды Нью-Йорка. Отступники.
П. Гринуэй. Повар, вор, его жена и ее любовник. Чемоданы Тульса Люпена. Б. Уайлдер. Сансет бульвар. В джазе только девушки.
Л. фон Триер. Танцующая в темноте. Догвилль. Мандерлей. Антихрист. Меланхолия.
А. Тарковский. Сталкер. Зеркало.
Л. Рифеншталь. Олимпия.
С. Кубрик. Заводной апельсин. С широко закрытыми глазами.
И. Бергман. Фанни и Александр.
А. Хичкок. Психо. Ребекка. Окно во двор.
В. Вендерс. Алиса в городах. Небо над Берлином.
Т. Гиллиам. Бразилия. Воображариум доктора Парнаса. Теорема зеро.
Ж. Кокто. Орфей.
Д. Финчер. Бойцовский клуб. Загадочная история Бенджамина Бартон.
А. Куросава. Расемон.
С. Содерберг. Секс, ложь и видео. Че. Одиннадцать друзей Оушена.
Л. Висконти. Леопард. Земля дрожит. Сумерки богов.

Ж.-Л. Годар. На последнем дыхании. Безумный Пьеро. Прощай, речь 3D.

М. Форман. Бал пожарных. Пролетая над гнездом кукушки.

Дж. Коэн, И. Коэн. Бартон Финк. Старикам тут не место. Ave Цезарь.

Л. Бессон. Голубая бездна.

Вонг Кар-Вай. Любовное настроение.

М. Антониони. Фотоувеличение.

П. П. Пазолини. Мама Рома. Декамерон. Цветок тысячи и одной ночи.

Ф. Дзеффирелли. Ромео и Джульетта.

Т. Бертон. Эдвард руки-ножницы. Крупная рыба. Сонная лощина. Бэтмен возвращается. Алиса в Стране чудес.

М. Ханеке. Пианистка. Белая лента. Любовь.

Р. Балаян. Полеты во сне и наяву.

Дж. Джармуш. Мертвец. Выживут только любовники.

Р. В. Фассбиндер. Замужество Марии Браун. Тоска Вероники Фосс.

Л. Бунюэль. Андалузский пес. Дневная красавица.

П. Альмодовар. Женщины на грани нервного срыва. Возвращение. Поговори с ней. Все о моей матери. Дурное воспитание. Джульетта. Боль и слава.

Ф. Феллини. Сладкая жизнь. Репетиция оркестра.

Д. Линч. Синий бархат. Макхолланд драйв. Внутренняя империя.

К. Муратова. Астенический синдром. Короткие встречи. Увлеченья. Чеховские мотивы. Вечное возвращение.

М. Гондри. Вечное сияние чистого разума.

Э. Ли. Горбатая гора. Жизнь Пи.

Г. дель Торо. Лабиринт Фавна. Багровый пик. Лагуна.

Ф. Озон. Под песком. Криминальные любовники. Время прощания. 8 женщин.

Х. А. Байона. Приют.

А. Г. Иньярриту. Сука-любовь. Вавилон.

Т. Кэй. Американская история Х.

С. Леоне. Однажды в Америке.

Д. Бойл. На игле.

Ш. Пенн. В диких условиях.

Р. Келли. Джонни Дарко.
Т. Ян. Достучаться до небес.
Д. Аронофски. Реквием по мечте. Мама. Черный лебедь.
Г. ван Сент. Умница Уилл Хантинг. Мой личный штат Ай-
дахо. Слон.
А. Звягинцев. Возвращение. Нелюбовь. Левиафан.
Ким Ки Дук. Весна, лето, осень, зима ... и снова весна.
В. Мельников. Старший сын.
Э. Рязанов. Жестокий романс.
И. Фрэнк. Вам и не снилось.
П. Уир. Общество мертвых поэтов.
Б. Персивал. Воровка книг.
С. Спилберг. Инопланетянин.
М. Сегал. Рассказы.
С. Лобан. Шапито-шоу.
В. Тодоровский. Стиляги.
Г. Сукачев. Город солнца.
А. Попогребский. Как я провел этим летом.
Р. Литвинова. Нет смерти для меня. Богиня: как я полюбила.
Последняя сказка Риты. Петербург только по любви.
Й. Стеллинг. Девушка и смерть.
В. Сторожева. Небо. Самолет. Девушка.
С. Тармаев, Л. Львова. Зимний путь.
К. Серебряников. Изображая жертву. Измена. Ученик. Ах-
матова. Поэма без героя.
Т. Тыквер. Беги, Лола, беги. Парфюмер: история одного
убийцы. Облачный атлас.
Р. Скотт. Гладиатор.
Баз Лурман. Мулен Руж.
Р. Полански. Ребенок Розмари. Пианист.
С. Долдри. Часы.
С. Коппола. Трудности перевода.
А. Аменобар. Море внутри.
П. Томас. Нефть.
В. Аллен. Вики Кристина Барселона. Иррациональный чело-
век. Жасмин. Римские приключения.
Д. Гриффит. Нетерпимость.
Ж. Ренуар. Правила игры.

Ф. Мурнау. Носферату.
Ф. Ланг. Метрополис.
С. Эйзенштейн. Броненосец Потемкин. Иван Грозный.
В. Флеминг. Унесенные ветром.
Х. Хоукс. Лицо со шрамом (1932).
Д. Кьюкор. Газовый свет.
М. Карне. Набережная туманов.
Д. Пастроне. Кабирия.
В. де Сика. Похитители велосипедов.
Р. Росселини. Рим открытый город.
К. Шаброль. Красавчик Серж.
Ф. Трюффо. 400 Ударов.
А. Сварда. Клер с 5 до 7.
А. Пенн. Бонни и Клайд.
Д. Ардженто. Суспирия. Синдром Стендаля. Призрак оперы.
Х. Наката. Звонок.
Э. Рот. Хостел.
А. Бильжо. Амбивалентность.
Т. Филипс. Джокер.
Н. Михалков. Раба любви. Неоконченная пьеса для механического пианино.
А. Герман. Трудно быть богом.
А. Сокуров. Фауст.
В. Гай Германика. Да и Да.
А. Миндадзе. Милый Ханс, дорогой Петр.
С. Соловьев. Ке-ды.
Б. Хлебников. Аритмия.
А. Учитель. Матильда.

Учебное издание

Киуру Константин Валерьевич
Линьков Сергей Владимирович

Кино: история, жанры, технологии

Учебное пособие

Ответственный редактор А. Э. Санько
Ответственный за выпуск Ю. Г. Маковецкая
Технический редактор А. Э. Санько

Подписано в печать 22.05.2023. Формат 60×84^{1/16}
Усл. печ. л. 4,65. Тираж 50 экз. Заказ № 24

ГБУ ДПО «Челябинский институт
переподготовки и повышения квалификации
работников образования»
454091, г. Челябинск, ул. Красноармейская, д. 88

Отпечатано
в ГБУ ДПО «Челябинский институт
переподготовки и повышения квалификации
работников образования»
454091, г. Челябинск, ул. Красноармейская, д. 88