

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
Санкт-Петербургский государственный университет

Основная образовательная программа «Свободные искусства и науки»

Егорова Арина-Маргарита Арсэновна

ТЕМА БАКАЛАВРСКОЙ РАБОТЫ :
РЕЖИССЕР В СОВРЕМЕННОМ АРТ-ПРОСТРАНСТВЕ

Выпускная квалификационная работа по направлению подготовки
035300/50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки»

Профиль подготовки «Кино и Видео»

Научный руководитель: Савченкова Нина Михайловна,
(Данцис Мария Самуиловна/
Двинятина Жамила Рузмаматовна)
ученая степень, звание: Доктор философских наук, доцент, профессор

Санкт–Петербург

2017

Оглавление

Содержание

Введение

1. Режиссура как профессия. Теория авторского кино по Трюффо.

1.1 Рождение профессии и становление их особого художественного взгляда

1.2 Концепция авторского кино по Трюффо

1.3 Техническое воплощение авторского начала

2. Техническое воплощение авторского начала

2.1 Визуальные образы как смыслообразующие

2.2 Аудио-визуальные образы как новый этап развития

3. Режиссер в современном арт-пространстве

3.1. Цвет как дизайнерское решение Педро Альмодовара

3.2. Уэс Андерсон. Кино, трансформирующее реальность

3.3 Паоло Соррентино. "Великая красота" в кино и в масс-медиа

3.4 Расширение границ творчества и реализации режиссера

Заключение

Библиография

Приложения

Введение

Самовыражение, как способ реализации личности, находится в постоянном поиске путей быть замеченным и услышанным. Одним из вариантов развития этого процесса становится обращение к искусству и творчеству. Через созидание человек способен удовлетворить свою духовную потребность, тогда ключевым фактором в этой деятельности становится взаимодействие творца с внешним миром. Публика, которая закономерно является его частью, становится также и своего рода критерием ясности взглядов художника. Реакция зрителя волей-неволей позволяет творцу определить насколько его позиция актуальна и справедлива, видение - интересно. Одобрение публики, в широком смысле, стимулирует на оформление индивидуального способа самовыражения. Но прежде чем сознать свою точку зрения на мироустройство, человеку необходимо пройти определенный творческий путь. Накопленный опыт позволяет сформулировать личный взгляд на вещи, а приобретенные практические знания могут помочь поделиться ими через свое произведение.

На сегодняшний день мы наблюдаем тенденцию к глобализации мирового устройства. Она охватывает все сферы общества, включая и современную культуру. Если ранее приветствовалась узкая специализация труда и жанров в искусстве, предусматривалась определенная дистанция между творцом и зрителем, то пространство сегодняшней культуры представляет собой поле свободного самовыражения и открытого общения со зрителем. В арсенале автора произведения широкий выбор средств - от художественных, до технологических. Предметом особого

интереса становится изобретение новых, неожиданных путей обращения к зрителю. В этой связи, становится интересно исследовать особенности современного кинематографа и творчество современных режиссеров.

В силу развития технического прогресса и возможностей общения со зрителем, кинорежиссер больше не может ограничивать свой художественный взгляд рамками экрана и пространством кинотеатра. Поэтому у него возникает мотивация на более близкое общение со зрителем.

В связи с этим, анализ путей приближения режиссера к своему зрителю становится актуальным. Современный режиссер активно взаимодействует с со смежными областями моды, дизайна, рекламы, создавая новые элементы киноязыка во внефильмическом пространстве, что ведет к расширению границ кино и активной трансформации визуального образа.

Цель работы :

- Проанализировать процесс появления творческой профессии режиссер и становление особого художественного взгляда кино-создателя
 - Обозначить основные аспекты формирования и развития современного языка кино
 - Рассмотреть интеграцию разнообразных форм искусства в творчество современных кинорежиссеров
 - Обозначить пути развития диалога между режиссером и публикой

Задача состоит в выявлении особенностей творчества таких современных режиссеров, как : П. Альмодовар, У. Андерсон, П. Соррентино, М. Гондри и др. Выбор связан с интересом к индивидуальному стилю этих кино-создателей, который вызывает

определенную ассоциацию с именем каждого из них. В связи с этим, выявить, какие кинематографические приемы и идеи сюжетов лежат в основе большинства их картин. Анализ взаимодействия названных режиссеров и зрителей, вариантов интеграции кино в жизнь общества, на примере коммерческой рекламы, моды и дизайна.

Объектом исследования выступает режиссер как творческий работник сферы зрелищных искусств. Предметом анализа выступает авторская позиция, как способ выражения художественной идеи и творческого самовыражения режиссера.

Работа состоит из трех частей. В первой части представлен обзор появления творческой профессии режиссер. Обозначаются основные аспекты процесса формирования индивидуального художественного языка. Вторая часть посвящена процессу формирования современного авторского кино на основе развития технических средств и приемов. Третья часть рассматривает создание индивидуальных режиссерских и сценарных стилей повествования у режиссеров П. Альмодовара, П. Соррентино и У. Андерсона. Показано, что творческий процесс кинорежиссера выходит за границы кинематографа, находит применение в рекламе, дизайне, музыке. Значимость работы заключается в анализе позиций режиссера в современном арт-пространстве и изучении возможностей его творческой самореализации.

1. О профессии режиссер.

Теория авторского кино Трюффо.

1.1 Формирование индивидуального художественного языка

Исследование роли режиссера в контексте современного искусства закономерно вызывает интерес к фигуре автора. И так как у каждого произведения искусства есть создатель, фильмы не становятся исключением. На ранних этапах развития кинематографа авторство кинофильмов принадлежало многим фотографам, изобретателям, сумевшим создать движущуюся картинку. Благодаря этому двадцатый век справедливо считают эпохой научно-технического прогресса. Тем не менее интерес людей ко всякому виду зрелищ появился гораздо раньше.

Еще в начале нашей эры древнегреческий философ Платон описывает теневой театр в своей известной аллегории - "Миф о пещере" : *"Люди обращены спиной к свету, исходящему от огня, который горит далеко в вышине, а между огнём и узниками проходит верхняя дорога, ограждённая — глянть-ка — невысокой стеной вроде той ширмы, за которой фокусники помещают своих помощников, когда поверх ширмы показывают кукол"*¹.
(Изображение 1)

Как национальный фольклор, театр теней распространился сначала в Азии. В представлениях использовались готовые тексты и сюжеты: мифы, сказки и легенды. Актером мог стать кто угодно и что угодно, основное внимание уделялось технической стороне -

¹ Платон Государство. 8 изд. - М: АСТ, 1971. - С. 345.

настройка света и тени, четкость фигур и приемы контражура. Для театра теней не нужны были костюмы, чтобы впечатлить зрителя использовался подручный материал и фантазия². (Изображение 2)

Таким образом, это творчество становилось коллективным, отдельные идеи людей соединялись и превращались в представление. Чтобы заставить зрителя испытать негодование и страх, придумали проецировать образы сквозь клубни дыма, в затемненных помещениях³. Так, можно говорить даже о зарождении зрелищного жанра хоррор.

В этом виде народного искусства было пока сложно обозначить автора. Тем не менее, приемы которые были придуманы для свето-теневых представлений, спустя время стали визитными карточками многих режиссеров. Так, например, фильмам Альфреда Хичкока характерно использование камео и контрового света, а работам Орсона Уэллса - направленного.

Второй период предыстории кинематографа связан с нахождением способа "захватывать" изображения. После главной роли в театре теней, свет становится важнейшим инструментом в изобретениях - для фиксации статичного изображения на светочувствительном фотоматериале. Этот принцип в дальнейшем ляжет в основу работы видеокамеры. В течение этого периода предыстории кинематографа фигура автора вырисовывается более четко. Фотографы самостоятельно выстраивали кадр, вкладывали свои мысли, идеи и видение. Наконец, под фотоснимками начали указывать имена и фамилии их создателей⁴.

² Беленький, И.В. Лекции по всеобщей истории кино. Учебное пособие / И.В. Беленький. Отв. ред. А.В. Луков. – М.: ГИТР, 2008. – С. 9.

³ Там же. С. 10.

⁴ Беленький, И.В. Лекции по всеобщей истории кино. Учебное пособие / И.В. Беленький. Отв. ред. А.В. Луков. – М.: ГИТР, 2008. – С. 12-13

Многие режиссеры начинали свое творчество с фотографии. Прежде чем снимать фильмы, Стенли Кубрик работал фотографом в американском журнале "Look"⁵. Как напоминание об этом опыте, в его киноработах можно часто заметить статичную съемку и геометричное расположение героев кадра.

В отношении сегодняшних дней - производители современных фотокамер давно отказались от использования пленочных материалов. В то же время отсутствие в аппарате опции видеосъемки сейчас кажется практически невозможным. Таким образом, нельзя сказать, что эти два вида искусства противопоставлялись когда-либо друг другу. Напротив, они взаимовыгодно дополнялись и до сих пор идут рука об руку в своем развитии.

Тем не менее, интерес к зрелищности побудил фотографов искать альтернативные пути "оживления" кадра. Для этого они начали создавать фото-серии, пробовать принцип кинеографа - частое пролистывание отдельных кадров для создания эффекта анимации⁶. Таким образом обозначилась необходимость новых технологических решений.

На сегодняшний день, людям доподлинно известна дата рождения кино. Тем не менее, имя первого в мире режиссера-автора может вызвать разногласия. С одной стороны, как Эдисон, так и братья Люмьер первыми начали снимать кино с использованием кинокамеры. С другой, их творчество было лишено художественной выразительности и ориентации на массовую публику. Таким образом, оформление фигуры автора произошло даже не в год создания кинематографа, но спустя длительное время. Тем не менее, и форма и содержание могут развиваться не с одинаковой скоростью,

⁵ Vincent Lobrutto Stanley Kubrick: A Biography. - New York: Bargain Price, 1999. - С. 6.

⁶ Беленький, И.В. Лекции по всеобщей истории кино. Учебное пособие / И.В. Беленький. Отв. ред. А.В. Луков. - М.: ГИТР, 2008. - С. 19-23

но, все же, параллельно. Каждая из двух этих составляющих стремится к определенной наполненности, чтобы в какой-то момент, уже в своем гармоничном единстве, образовать произведение высокого искусства.

Несмотря на это, довод не умаляет роли братьев Люмьер в развитии мирового кинематографа. Их первые фильмы были короткими, а сюжеты – простыми и жизненными. Они привлекали внимание зрителей не содержанием текстов, а эффектом движения. Видео показы по-прежнему назывались «представлениями» по аналогии с театрализованными представлениями. Кино-создатели Огюст и Луи, в прошлом - фотографы, сочетали в себе роли сценаристов, операторов, а иногда и актеров⁷. (Изображение 3)

Тем не менее, фильмы Люмьеров являлись скорее документальными, чем художественными. Поэтому их мало интересовало создание и использование спецэффектов или приемы необычной склейки кадров. Эти фильмы отличались запечатленной реальностью как таковой, без обилия постановочных сцен. Можно предположить, что именно поэтому имена Огюста и Луи связывают лишь с официальным представлением кинематографа мировой культуре.

Оформление режиссерского-авторского начала было бы справедливее связать с творчеством профессионального фокусника Жоржа Мельеса. Он хотел использовать кинематограф для того, чтобы показать свои способности большому количеству зрителей. В процессе съемок, часто из-за возникающих проблем технического характера, Ж. Мельес обнаружил такие возможности кинематографа, как стоп-кадр, многократная экспозиция, съемка в рапиде и другие. Для своих фильмов он использовал исторические события и

⁷ Там же С. 29.

выдуманные истории, которым он сам придавал оформленный художественный вид, разрабатывал сценарии, придумывал режиссерские ходы. Роль Ж. Мельеса в истории кинематографии заключается в том, что он заложил основы специфического языка кино – монтажа, начал сочетать реальность и вымысел⁸. В фильме «Исчезновение дамы в театре Робер Уден» Мельес заставил зрителя поверить в магию, используя только лишь съемочную камеру. У зрителя создавалось впечатление будто героиня каким-то сверхъестественным образом пропадала из кадра, но в реальности, трюк заключался лишь в кнопке включения и выключения записи. Актриса просто выходила из кадра, и съемка продолжалась, но у зрителя возникало ощущение непрерывного действия. (Изображение 4).

Таким образом, на своем примере он показал, как можно заполнить кинематографическое пространство авторским "Я" и открыл путь расширению условных границ киноэкрана.

Постепенно процесс создания кинематографических картин становился все более сложным и разноплановым. Идею фильма нужно было описать в форме текста - создать сценарий, продумать звуковые и визуальные эффекты, подобрать актеров, поставить и снять действия. Возникла необходимость в управляющем процессе создания. Человека в такой должности стало принято называть режиссером.

Таким образом постепенно сформировалась усовершенствованная позиция автора - теперь это не просто создатель, а центральная фигура всего творческого процесса. Он организует, управляет и реализует свой замысел от момента его зарождения до целостного воплощения и представления зрителю.

⁸ Там же С. 32.

Особую роль в раскрытии именно этой стороны режиссера подчеркивал К.С. Станиславский. С точки зрения знаменитого драматурга, задача режиссера - увлечь актера своими идеями, помочь ему раскрыться и не сойти с нужного пути, постоянно поддерживать на площадке атмосферу одухотворенности⁹. Несмотря на то, что он говорил о принципах театрального действия, его идеи вдохновили голливудских режиссеров не только театра, но и кино. Так, Элиа Казан и Ли Страсберг создали в 1947 году свою "Актерскую Школу" на основе идей Станиславского.

Культурный мир до сих пор встречает выходцев этой русско-американской альма-матер. Среди них, например, знаменитые сегодня, Энтони Хопкинс, Кевин Спейси, Джейн Фонда и Кристофер Уокен. Освоив практику игры на сцене, они реализовали себя как актеры кино, затем как режиссеры, художники, музыканты и продюсеры. В 2004 году Кевин Спейси снял фильм "У моря", посвященный легенде музыки - Бобби Дэрину. Автор фильма выступил также как и актер главной роли, и певец - все песни Кевин Спейси исполнил самостоятельно.

Вместе с тем, самовыражение в искусстве подразумевает обращение автора к обществу. Поэтому, постепенно растущее внимание зрителей к кинематографу обозначило еще одну проблему для кинорежиссеров - их взаимодействие со зрителем. Ранее средством коммуникации выступала сцена театра, с приходом в жизнь людей фильмов, соприкосновение автора и зрителя начало происходить через экран. Вместе с тем, зрелищные искусства в любой своей форме направлены на культурное и духовное развитие, формирование и трансляцию культурных ценностей, обозначение социальных проблем. Несмотря на то, что форма кино-общения

⁹ Станиславский К. С. Работа актера над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика. - Москва: Прайм-Еврознак, 2008. - С. 168.

через экран технологически и стала инновационной, в ее основе лежали традиционные вопросы. Что должно быть для творца важнее - представление своей независимой позиции или ориентация на вкусы и впечатления зрителей? Какая роль отведена зрителю фильма - пассивного слушателя режиссерского "высказывания"? Или же он должен стремиться к соавторству и соучастию в кинематографическом произведении?

Автор статьи "Постдраматический режиссер / зритель и современный московский театральный контекст", Г.А. Шматова, в своем тексте рассматривает новые тенденции в развитии роли зрителя в современном театре¹⁰. Она обращается к работе Х.Т. Лемана «Постдраматический театр». Он писал о том, что необходимо активизировать зрителя театральных постановок - он должен стать активным участником, буквально «соавтором» постановки. Эта точка зрения может не всегда находить поддержки у современных режиссеров : как у театральных, так и кинематографистов. Но, если в театральной постановке есть возможность вовлечения зрителя, то в киноиндустрии зритель и режиссер находятся по разную сторону киноэкрана. Когда зритель следит за игрой актеров на сцене, он, так или иначе, ощущает живую энергетику постановки. Этой живой энергии нет в кино. Один и тот же спектакль в разное время может быть сыгран по-разному: на это влияет актерский состав, психоэмоциональное состояние актеров, комбинация технических элементов, светового, музыкального сопровождения. Кино в этом отношении более фиксировано. После того, как режиссер воплотил в фильме свой замысел, он (замысел) предстает перед зрителем в неизменном виде. Поэтому, когда зритель смотрит фильм, он видит те же самые сюжеты, образы,

¹⁰ Шматова, Г.А. Постдраматический режиссер, зритель и современный московский театральный контекст / Г.А. Шматова // Знание. Понимание. Умение. – 2016. - №3. – С. 322-328.

способы выражения режиссерского видения. Отношения зрителя к кино может изменяться под влиянием субъективных, внутренних факторов. Просмотр театральной постановки – это всегда что-то новое для зрителя. Здесь впечатления формируются под влиянием внутренних и внешних факторов. Эту возможность активно используют театральные режиссеры. Они обновляют актерский состав, вносят новые элементы в воплощение художественной идеи, что позволяет одним и тем же спектаклям длительное время формировать репертуар. Поэтому, на фоне театра, режиссеру кино, в определенном смысле, приходится идти на большие жертвы в пользу технических возможностей. Но в то же время, современный кино-создатель способен обнаружить пути "оживления" энергетики своего фильмового творчества. Но прежде чем пойти на подобный шаг, режиссеру необходимо сформировать свой авторский стиль и зарекомендовать его среди зрителей. Потому что без этого его творчеству остается меньше шансов быть замеченным и увиденным. В связи с этим, стоит проследить истоки понимания той концепции авторского кино, благодаря которой сегодняшним режиссерам удалось выйти на интерактивный уровень общения со зрителем.

1.2 Теория авторского кино.

Начало концепции авторского кино положил французский кинорежиссер, сценарист и теоретик кино Александр Астрюк. В 1948 году в журнале «Cahiers du cinéma» вышла его статья «Рождение нового авангарда: Камера-перо», где режиссеру была отведена роль активного субъекта творческого процесса, в результате которого создает произведение искусства - кинофильм. Астрюк вполне справедливо заметил, что в процессе создания

картины могут измениться концепция и сценарий, но результатом создания всегда будет авторская позиция режиссера¹¹.

Идею, обозначенную А. Астриюком, развил Франсуа Трюффо. В 1954 году в том же журнале («Cahiers du cinéma») вышла его статья «Определенная тенденция во французском кино». Ф. Трюффо считал, что приоритетом при создании кинофильма должна стать «политика автора», основанная на личном мироощущении режиссера, сформулированном в экранных образах. Режиссер имеет свой уникальный авторский стиль, сформированный определенными жанровыми элементами, предпочитаемыми темами, актерскими типажам.

Теория авторского кино включала такие положения:

- кино – это средство выражения мысли, своеобразный язык, оформляющий идею автора в виде аудиовизуальных образов;
- авторство в кино принадлежит режиссеру, так как он превращает идею художественного произведения (сценария) в систему образов;
- основу работы режиссера кино составляет авторская позиция, индивидуальный взгляд на окружающий мир, представленный в виде системы аудиовизуальных образов;
- авторское кино допускает и поддерживает отклонение от общепринятых канонов и правил киноиндустрии, в особенности, ориентацию на массового зрителя и кассовые фильмы;
- индивидуальное видение и особые черты мировосприятия режиссера сохраняется и проявляется на протяжении всей его творческой жизни, формируя тем самым уникальный стиль или бренд режиссера.

¹¹ Сумина Т.Н. Авторское кино в контексте современных трансформаций семиотического пространства // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. - 2016. - №3 (7). - С. 79-83.

Основным аргументом теории авторского кино было обращение к творческой самореализации и праву автора на выражение собственного мировоззрения и мироощущения. Но эта идея была подвержена критике со стороны теоретиков и историков кино. Так, например, историк кино Роберт Стэм охарактеризовал авторское кино как светскую религию, в которой сформирован культ автора¹².

А. Базэн, долгое время поддерживающий идеи авторского кино, призвал более внимательно относиться к оценке роли автора в создании фильма, не исключать признание ценности первоначального художественного текста. Вот что по этому поводу пишет А. Базэн: *«В былые времена первоочередная забота кинематографиста состояла в том, чтобы замаскировать театральные происхождения прообраза, приспособить его к кинематографу и растворить в нем. Теперь кинематографист не только отказывается от этого принципа, но подчас систематически подчеркивает театральный характер своего прообраза. Исходным моментом становится уважение к тексту оригинала как к таковому»*¹³. Базэн считал, что опасно рассматривать режиссера, как мастера, который не может ошибаться, так как в результате этого фильма, не имеющие реальной культурной ценности, будут возводиться в ранг выдающихся предметов искусства.

В 1960-1980-е годы появлялись новые подходы к анализу авторской позиции в кино: с точки зрения формальных характеристик кинофильмов – структуры, контекста, содержания. Акцент в исследовании начинает смещаться с авторской позиции режиссера на способы и формы ее выражения. Активизируются

¹² Stam R. Film Theory: An Introduction. - Oxford: Paperback, 2000. - P. 85.

¹³ Базэн А. Текст. Текст! // "Что такое кино?" / Пер. В. Божович - М. : Искусство, 1982. - С. 153.

исследователи технических аспектов кинопроизводства. Индивидуализм автора отходит на второй план, а фильмы, снятые в стиле авторского кино, формируют особую группу, отличную от массового кинопроката¹⁴.

Тем не менее, первые различия между целями кинематографистов можно обнаружить даже на начальных этапах. В развитии кино XX века выделилось два направления. Первое было ориентировано на коммерциализацию. Процесс создания фильмов был поставлен на поток, а художественный замысел и творческое самовыражение режиссера отходили на второй план. Второе направление базировалось на признании роли авторства в создании фильма. Эта роль и была закреплена за режиссером всецело¹⁴.

Определяя в 1928 году будущее кинематографа, С.М. Эйзенштейн писал, что режиссеру необходимо расширять набор методов, воздействующих на зрителя, способных сформировать и развить определенные чувства, отношения, причем, как к событиям, представленным на экране, так и к авторской, режиссерской позиции¹⁸. Также Эйзенштейн считал, что продукт киноиндустрии не должен ограничиваться локальными рынками. Именно профессиональное владение инструментами киноязыка делает фильм воспринимаемым представителями различных культур и национальностей¹⁵.

В истории кинематографа можно обнаружить предостаточно разнообразных взглядов на роль режиссера в создании фильма. Тем не менее, объектом моего исследования являются те современные режиссеры, которые в своих биографиях и интервью упоминают

¹⁴ Беленький И.В. Лекции по всеобщей истории кино / Беленький И.В. , Под ред. Лукова А.В. . - Москва: ГИТР , 2008. - С. 58.

¹⁵ Сергей Эйзенштейн. Будущее звуковой фильмы // Lib.ru [Электронный ресурс] URL: http://www.lib.ru/CINEMA/kinolit/EJZENSHTJEJN/s_budushchee_zvukovoj_filxmy.txt (дата обращения: 17.03.17).

влияние идей и творчества Трюффо. Которые в своих кинопроизведениях открыто размышляют над тем, что *их волнует*. Используют или *преобразовывают* кинематографические приемы именно так, чтобы передать зрителю часть *своего* мироощущения и воззрений. И таким образом, со временем, в процессе своих творческих экспериментов сформировался их уникальный, отличительный и узнаваемый авторский стиль.

Итог:

Итак, процесс зарождения кинематографа включает три этапа: создание светотеневых представлений, появление фотографии и использования смены фотографий для создания эффекта движения и внедрение в процесс создания и представления движущихся картинок технических средств: камер и проектов. На начальных этапах зарождения кинематографа создатель кинокартины совмещал в себе роли автора, оператора, режиссера, иногда даже актера. Усложнение процесса создания фильмов потребовало выделение такой профессиональной позиции, как режиссер – специалист по переводу художественного текста и творческой идеи в систему зрительных образов или кинофильм. В теории авторского кино сформировалась идея о ведущей позиции режиссера в создании фильма и восприятии фильма как вида искусства, авторство которого принадлежит режиссеру.

2. Техническое воплощение авторского начала

Кинопроизведение, как способ режиссерского высказывания, подобно человеческой речи. В этом контексте, инструментом самовыражения режиссера является киноязык – средство

воспроизведения определенной художественной реальности¹⁶.

Киноязык формировался постепенно. Изначально, когда кино было немым, основными средствами выражения идеи автора были визуальные образы актеров. Живая мимика, яркий грим, особая пластичность тела придавали героям привлекательности, но отсутствие возможности представить картинку в цвете, тем не менее, мешало зрителям полностью окунуться в кино-реальность. Это сформировало необходимость в более тщательном подборе и сочетании самих образов так, чтобы возместить зрителю упущенные ощущения. Изобретенные кино-приемы в последствии дополнились и цветом, и звуком, но к этому моменту в кинематографе развились новые, более философские вопросы.

2.1 Визуальные образы как смыслообразующие

Должен ли режиссер "украшать" кино-реальность своим видением мира, или же необходимо, чтобы "экранная" жизнь совпадала с обывательской? Подобную эволюцию особого языка кино рассматривал Андре Базэн¹⁷. Он выделил два режиссерских подхода к изображению событий: образный и реалистичный. Суть образного подхода сводится к формированию целостного восприятия события за счет сочетания текста, визуальных и звуковых эффектов. В этом подходе большое значение имеет мастерство монтажа, как способа формирования образа на экране и целостного впечатления у зрителя. Реалистичный подход заключается в представлении события таким, какой оно есть на самом деле, каким его видит зритель в жизни. Такой подход

¹⁶ Тищенко Н.В. Развитие исследований кинематографа : от "языка кино" к "языку социума" // Теория и практика общественного развития. - М: 2014. - № 15 - С. 89-91.

¹⁷ Базэн А. Эволюция киноязыка // Что такое кино?. - М: Искусство, 1982. - С. 80.

характерен для создания документального кино, экранизации исторических событий, когда сохранена логика развития, а использование кинематографических трюков и возможностей монтажа сведены к минимуму.

Со временем кинорежиссеры научились создавать собственный язык кино, использовать его как способ выражения личностной позиции. Так, например, единомышленник Трюффо Ж.Л. Годар также использовал языковые и смысловые возможности кино для того, чтобы показать собственное видение, разрушить устои и правила, ограничивающие свободу творческого самовыражения автора¹⁸.

Это привело к тому, что в современном авторском кино активно используются такие художественные формы, как притчи, иносказания. Они привлекают режиссеров возможностью абстрагироваться от реальных условий, раскрыть универсальные идеи, вызвать чувства сопереживания и сопоставления сюжета притчи с собственной жизнью. В них широко используются образы, символы, благодаря чему общение со зрителем устанавливается на иррациональном, чувственном уровне. Примерами фильмов-притч являются «Покаяние» Т. Абдуладзе, «Зеркало» А. Тарковского, «И корабль плывет» Ф. Феллини.

Яркая литературная выразительность представлена в работах многих режиссеров. Это связано с тем, что для языка кино немаловажной является игра с образами, которая также свойственна литературным произведениям. Эта характерная черта становится общей для кинорежиссеров и писателей. Ведь каждый из них работает с фантазией и текстом, оформляет его через свой способ общения - будь то на страницах бумажных или пленочных. Вполне

¹⁸ Тищенко Н.В. Развитие исследований кинематографа : от "языка кино" к "языку социума" // Теория и практика общественного развития. - М: 2014. - № 15 - С. 89-91.

возможно, что если бы классики литературы жили в наше время, их поклонники-читатели бы скоро превратились в поклонников-зрителей. Например, "Война и мир" режиссера Льва Николаевича Толстого. Каким бы он был автором фильмов? Непременно любителем долгих и длинных кадров, супер-крупных планов, чтобы передать глубокие психо-аналитические переживания своих героев. Как выглядели бы фильмы Николая Васильевича Гоголя? Можно предположить, что с панорамными пейзажами, частыми мульти-экспозициями между героями и их визуальными сущностями/олицетворениями (Манилов, Собакевич, лицо его жены сравнивается с огурцом). В дополнение, также мистичны и фантастичны - фильм по повести "Нос", как "Человек-нос", мог бы стать национальным ответом х/ф "Человек-Муха" Дэвида Кроненберга (1986) (Изображение 5 и 6).

Тем не менее, творцы работали с фантазией и до изобретения кинокамеры. Поэтому о том, как они представляли своих героев, окружающую их обстановку мы можем догадываться лишь с помощью авторских зарисовок, к примеру, на полях своих черновиков. В них можно обнаружить разнообразные иллюстрации идей, визуальные образы, которые писатели могли бы, например, реализовать, будь у них киносъемочный аппарат. Такие рисунки сохранились в блокнотах некоторых классиков русской литературы:

С. Пушкина¹⁹ (Изображение 7), А. П. Чехова²⁰ (Изображение 8) и Ф. М. Достоевского²¹ (Изображение 9).

Наброски рисунков – это те же образы, которые намечает, перерабатывает и воплощает режиссер. Например, Федерико

¹⁹ Пушкин А.С. Рабочие тетради // Лицейская ПД 829. - М: Искусство, 1995. - С. 38.

²⁰ Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем в 30 томах. - Том 1. [Рассказы. Повести. Юморески], 1880—1882 изд. - М: Наука, 1974. - С. 55.

²¹ Баршт К. Рисунки и каллиграфия Ф.М. Достоевского. От изображения к слову. - Бергамо: Lemma-Press, 1974. - С. 456.

Феллини любил рисовать и делал это достаточно профессионально. Его карикатуры публиковались в сатирических журналах и использовались в афишах кинолент. Умение запечатлевать моменты помогла Феллини создавать фильмы, наполненные яркими, понятными и впечатляющими образами²² (Изображение 10 и 11)

Стэнли Кубрик осваивал образный язык посредством фотографии. Он делал кадры из жизни простых людей, улавливая эмоции, душевные состояния, передавая их зрителю²³ (Изображение 12 и 13).

Творчество в широком смысле слова - это процесс круговорота - идей, мыслей, вдохновений. "Искусственный" взаимообмен помогает художниками впечатляться работами друг друга или своих предшественников для того, чтобы создать новые, свои, переосмысленные и обогащенные своими индивидуальными взглядами. Поэтому в этой связи, книги/альбомы/черновики с образами-иллюстрациями того или иного романа могут помочь режиссеру тоньше прочувствовать то, как писатель видел своих героев и события. В случае с иностранными режиссерами, которые изучают классиков не на языке оригинала, иллюстрации, в том числе и художников-соотечественников писателя, могут стать важным ключом к пониманию аллегорического мировоззрения поэта. Так, например, иллюстрации М. В. Добужинского (1923 год) к роману Достоевского "Белые ночи" создают впечатление от места действия, как о мистическом пустынном пространстве, городе-призраке, городе-грез²⁴.

Герой и окружающий мир дополняют друг друга - окутаны меланхолией и затуманенным небосводом=сознанием. В зарисовках

²² Мерлино Б. Феллини/Пер с фр. Л.Ф. Матяш. М: Молодая гвардия. – 2015. – 309 с.

²³ Stanley Kubrick's Photos of New York Life in the 40s // <http://twistedifter.com/> URL: <http://twistedifter.com/2011/12/stanley-kubricks-new-york-photos-1940s/> (дата обращения: 22.04.17).

²⁴ Достоевский Ф.М. Белые ночи. Рисунки М.В. Добужинского.. - М: Аквилон, 1923. - С. 15, 25, 45.

Добужинского, герой предается своим печальным мечтам на мостах, под фонарями, не находя себе места - потому что в этом мире он скиталец и странник²⁵ (Изображение 14).

В версии режиссера Лукино Висконти, экранизация романа "Белые ночи" становится будто "одушевлением" всего того, что было изображено в иллюстрациях Добужинского и описано Достоевским (Изображение 15, 16, 17, 18, 19).

Преимущество режиссера перед художником в том, что ему удалось показать состояние героя, его Лицо. В рейтинге кинокритиков ресурса Kinopoisk фильму отдано 100 процентов голосов²⁶. В своей книге "3500. Книга кинокритиков" автор Сергей Кудрявцев пишет об этой ленте : "...в его экранизации повести «Белые ночи» Фёдора Достоевского, пожалуй, впервые прозвучал мотив о губительности красоты, ниспосланной в мир (в частности, это выражено в образе романтически-инфернального Жильца) и о невозможности осуществления в данной нам реальности самых искренних человеческих чувств." ²⁷ В 1957 году фильм одержал победу на Венецианском кинофестивале и получил премию Серебряного льва²⁸. Таким образом, экранизацию режиссера Висконти не обошли вниманием ни на родине Достоевского, ни в культурном мировом сообществе. Это может говорить о том, что Висконти удалось вывести роман на новый уровень - после литературного и художественного, на кинематографический. А самому режиссеру реализовать себя как творца-переводчика и успешного адаптатора русской культуры в неореалистические границы культурного пространства Италии.

²⁵ Там же

²⁶ Белые Ночи // Kinopoisk.ru URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/56806/> (дата обращения: 20.04.17).

²⁷ Кудрявцев С. В. 3500. Книга кинокритиков. В 2 томах. Том 1. А-М, Печатный двор, 2008, 348 стр.

²⁸ Венецианский кинофестиваль // Videoguid URL: <http://www.videoguide.ru/nominate.asp?IdPr=14> (дата обращения: 20.04.17).

Вопрос о справедливости авторского видения не решился сразу же с появлением киносъемочного аппарата. Пока цвет и звук в кино казались чем-то неосуществимым, какие-то режиссеры стремились обыграть технологические упущения века. Для этого они подключали ход креативной мысли и создавали эффекты буквально из подручных средств. Основной мотивацией можно назвать их желание быть оригинальным, новаторским автором кино. Вызывать у зрителей не только интерес, но и удивление. Другие предпочитали реальность во всей своей естественности. Их не привлекали альтернативные приемы съемки и монтажа, выход за имеющиеся границы, предметом вдохновения становилась реальность "без прикрас". Сегодня же, когда возможности специальных эффектов превосходят любые фантазии пионеров кино, ситуация развернулась в диаметрально противоположную сторону. Цвет и звук стали естественными составляющими экранной жизни. Поэтому теперь, чтобы запомниться современному зрителю, как-то выделиться своим творчеством, некоторые кинорежиссеры пробуют снимать черно-белые картины или в стиле фотографической сепии, с минимальным количеством аудио-эффектов или без звука голосов вообще. В этом контексте обращается внимание не на коммерческие мотивы создателя фильма, а конкретно на приемы киноязыка как инструмент творца для произведения искусства. Таким образом, происходит возвращение к истокам кинематографа. То, от чего так усиленно бежали режиссеры начала двадцатого века, современными кинематографистами используется как преимущество. В этом смысле, игра со зрительскими ожиданиями позволяет авторскому стилю быть отличным от других.

Примером такого обращения к прошлому при контексте современности можно назвать творчество режиссера Ренаты Литвиновой. Красная помада, винтажные украшения, элегантная укладка волной - ее образ олицетворяет эпоху "Золотого Голливуда" 30х-50х годов. Литвинова стала узнаваема благодаря, в том числе, своему стилю, который отобразится и в ее творчестве. Преподаватель университета, в котором училась Литвинова вспоминал : "«Рената была красавица... Меня сразу поразила ее жестикуляция. Поначалу все манеры Ренаты кажутся ненастоящими, но потом понимаешь, что для нее это естественный способ держаться»".²⁹

Современное общество требует все новых и новых талантов, но, как ни парадоксально, оно не готово признать необычность, своеобразность и нестандартность. Таким образом, многим талантливым людям приходится долгое время оставаться непонятыми, до тех пор пока обстоятельства не помогут им столкнуться с кругом незаурядных и, в определенном смысле, проникновенных людей. Так, например, в одном из своих интервью Литвинова вспоминала, как рецензент ее выпускной дипломной работы негативно оценил ее труд "Принципиальный и жалостливый взгляд Али К.". Своеобразный стиль мысли вызвал недоумение и у экзаменаторов, что один из них задался вопросом : а умеет ли Рената вообще разговаривать по-русски?"³⁰

Тем не менее, она продолжила свой путь в кинематограф в роли сценариста. Все ее картины объединяет тема любви, жизни и смерти. Переплетение сюжетов не позволяет однозначно сказать, что есть явь, а что вымысел, где сон, а где реальное. Своим

²⁹ Рената Литвинова // Узнай Все URL: <http://www.uznayvse.ru/znamenitosti/biografiya-renata-litvinova.html> (дата обращения: 20.04.17).

³⁰ Литвинова Р. М. Обладать и принадлежать. - М: Амфора, 2006. - С. 71.

героиням Литвинова передает некоторую мистичность своего собственного образа и стиль 30-х-50-х годов. Это проявляется в одежде, макияже, одухотворенной манере говорить. Технически, режиссер часто намеренно вырезает звук, добавляет картинке шумов, использует титры, как в ретро-фильмах. В диалогах, свои мысли героини выражают сквозь иронию и сарказм, особенными для них становятся размышления на тему смерти, преисполненные черным юмором :

— *Ритуальное агентство «Вечность» приветствует вас.*

— *Очень приятно. А дорого у вас?*

— *Мы проверены временем.*³¹

Каждая из них как бы "послана" в мир откуда-то извне. Неординарный тип мышления, любовь к винтажу и яркие образы Литвиновой сформировали ее режиссерский стиль, который сегодня легко узнаваем. В своей рецензии на картину "Последняя сказка Риты" кинокритик Евгений Гусятинский писал : "Сказка" — целиком и полностью литвиновский фильм. Ломаный, как ее голос и интонация. Благородно несовременный, как ее образ, уже с момента своего рождения отсылавший к кинодивам прошлого. Своевольный и острый, как характер ее медийной маски. Даже когда она вдруг поет голосом Земфиры, это не вызывает особого диссонанса с общей художественной структурой фильма, предполагающей некую «кривизну» и «зазеркальность»³². Отдельно стоит упомянуть о творческом союзе Ренаты Литвиновой и Земфиры, для которой режиссер сняла 7 музыкальных клипов. Для выбора сюжетов к музыкальным видео рок-певицы тема любви остается все также актуальной. Литвинова продолжает

³¹ Цитата из х/ф Последняя сказка Риты, реж. Литвинова Р.М., 2012

³² Критика. Последняя сказка Риты // Kinopoisk.ru URL: <https://www.kinopoisk.ru/press/2676/> (дата обращения: 23.04.17).

иронизировать над мотивами смерти (Изображение 20). Часто обращается к черно-белой съемке (Изображение 21) и символам винтажа, как, например, ретро-автомобиль в клипе "Мы разбиваемся" (2007 год) (Изображение 22) ³³.

Таким образом, отличительные приемы кинематографического творчества Ренаты Литвиновой мы находим и в ее музыкальных видеоклипах. В связи с чем намечается выход образа режиссера Литвиновой за рамки полнометражного фильмового пространства, перспективы которого будут рассмотрены далее.

"Визуальный образ становится археологическим, стратиграфическим, тектоническим. Не то чтобы нас отсылали в какой-то доисторический период (существует и археология настоящего); отсылают нас в пустынные слои нашего времени, где зарыты наши собственные фантомы, - в лакунарные слои, залегающие одни под другими согласно переменным ориентациям и связям. Таковы пустыни в городах Германии. Сюда же относятся пустыни у Пазолини, превращающие доисторические периоды в абстрактный поэтический элемент, в «сущность», существующую одновременно с нашей историей, в цоколь Архейской эры, обнаруживающий нескончаемую историю под нашей историей. Сюда же относятся пустыни Антониони, в предельных случаях хранящие лишь абстрактные дороги и скрывающие многочисленные фрагменты жизни доисторических супружеских пар"³⁴ - так высказывался философ кино Ж. Делёз о способности режиссера играть со зрительским сознанием и восприятием времени. Он охарактеризовал технические возможности

³³ Земфира. Мы разбиваемся // Youtube.com URL: https://www.youtube.com/watch?v=ltJFa3K_1Sk (дата обращения: 23.04.17).

³⁴ Делёз Ж. Кино / Ж. Делёз. Пер. Б. Скуратов. – М.: Ад Маргинем, 2016– С. 5

кинематографа с точки зрения создания определенных образов. Образы-движения создаются при помощи сочетания различных видов кадров и планов, использования кадрирования и раскадровки эпизодов, монтажа, больших и малых форм действий. Образ-время создается при помощи различных знаков, символов, текстов, фонов и компонентов образа³⁵.

2.2 Аудио-визуальные образы как новый этап.

С появлением звука у создателей кинокартин расширился набор средств, благодаря которым можно было выразить авторскую идею. Но вместе с тем, обогащение изображения аудио-составляющей было принято в кино-сообществе по-разному. Для одних это был шаг к выполнению основной функции фильма - отображению реальности во всей полноте окружающего нас мира. Андре Базэн поддерживал подобную идею : *"Фактически, теперь, когда звук доказал, что он пришел не чтобы уничтожить, но чтобы исполнить Ветхий Завет кино, наиболее справедливо было бы спросить, была ли техническая революция, созданная звуковой дорожкой, в каком-то смысле эстетической революцией?"*³⁶ .

В противоположность этой позиции были те, для которых приход звука ассоциировался с гибелью кино-искусства. Парадоксально, но эти взгляды обосновывались наоборот - страхом за крайнюю мимикрию жизни. Согласно им, аудио лишало необходимости творить визуальную выразительность, вместо этого оно разъясняло зрителю все то, что происходит на экране. Эту точку

³⁵ Делёз, Ж. Кино / Ж. Делёз. Пер. Б. Скуратов. – М.: Ад Маргинем, 2016. – С. 9

³⁶ Базэн А. Текст. Текст! // "Что такое кино?" / Пер. В. Божович - М. : Искусство, 1982. - С. 155.

зрения отстаивал, например, Чарли Чаплин, писал : " *Sound has spoiled the most ancient of the world's arts, the art of pantomime, and has canceled out the great beauty that is silence.*" ("Звук испортил древнейшее из искусств, искусство пантомимы, и уничтожило великую красоту тишины").³⁷ В этой позиции кроется идея о том, что кино - не искусство развлечений обывательских знаний, а также - источник духовности, просвещения ума. Зритель должен быть не просто наблюдателем действия, но прочувствовать его, вникать и улавливать недосказанное, обращать внимание на символы и образы. "Нацельте объектив на руку, уголок рта, ухо – и драма обретет очертания, вырастает на фоне световой тайны. Уже нет нужды в речи; скоро и персонаж будет сочтен ненужным. При съемке рапидом жизнь цветов – Шекспирова; весь классицизм сосредоточен в замедленном движении бицепса. На экране любое усилие становится болезненным, музыкальным, а насекомые и микробы напоминают наших прославленных современников. Вечность эфемерного. Гигантизм." - писал французский поэт и друг французских авангардистов 20-го века Блез Сандрап³⁸.

Опыт современных кинематографистов показывает, что повсеместное использование звука в кино все же предпочтительнее, чем его полное отсутствие. Таким образом, надежды приверженцев реалистичного подхода представления кино, к 21 веку, в глобальном смысле, оправдались. Текст и музыка, шумы, фоны, темп голоса актеров – все это при оптимальном сочетании сформировывает впечатление о фильме. В то же время, навык работы с аудио и видео вывел понимание режиссуры на новый уровень творчества - клипмейкерство. Иными словами, интерес отдельных режиссеров к

³⁷ Chaplin C. Charles Chaplin: My Autobiographie, London, Penguin Books, : 1966, p. 88

³⁸ Азбука кино. Интервью о кино// Из истории французской киномысли: Немое кино, 1911—1933. М.: Искусство, 1988, с.37-45

музыке позволил реализовывать им свои музыкальные ассоциации в более коротком жанре видео - музыкальных клипах. Сегодня фильмный континуум перестал быть замкнутым, и, как говорилось выше, он одновременно и впускает и производит творцов, в широком смысле этого слова. Так, например, можно вспомнить имена современных зарубежных режиссеров-клипмейкеров Джонатана Глейзера, Мишеля Гондри и Спайка Джонза. Гондри, в прошлом музыкант и аниматор, каждый раз по-новому снимает свои видео-работы, так, что, на первый взгляд, кажется, что между ними нет ничего общего. Вместе с тем, его режиссерскому взгляду характерно сюрреалистическое видение, а творчество наполнено калейдоскопическим содержанием идей. Чтобы добиться такого эффекта, он чередует съемку реальной жизни с компьютерной, использует цифровые технологии. На протяжении многих лет Гондри создавал музыкальные видео для певицы Бьорк. С его помощью у зрителей сложился прочный образ об исландской певице, которая выпадает из детского мира снов и фантазии в мир взрослых людей. "*Human Behavior*" (1993) - манифест театральному стилю Гондри.³⁹ Бьорк теряется в темном лесу, в котором гонятся друг за другом охотник и медведь. Все герои, кроме певицы, сделаны из картона. В "*Army of me*" (1995) окружающий мир напоминает футуристическое городское пространство, в котором Бьорк борется за любовь со своим возлюбленным.⁴⁰ Его тело, подобно экспонату, хранится в музее, и чтобы его оттуда выволить, певица пробирается мимо зрителей с бомбой. Видеоклипы, созданные Гондри для группы Chemical Brothers, представляют не меньший интерес, по сравнению с предшествующим его творчеством. В 2002 году

³⁹ Björk - Human Behavior // Youtube.com URL: <https://www.youtube.com/watch?v=KDbPYoaAiyс> (дата обращения: 23.04.17).

⁴⁰ Björk - Army of me // Youtube.com URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6KxtgS2IU94> (дата обращения: 23.04.17).

режиссер снимает музыкальный клип Star Guitar, оригинальный в своей простоте. На первый взгляд кажется, что мы наблюдаем виды пейзажей из окна купе поезда. Если присмотреться, можно обнаружить, что элементы не просто мало реалистичны, но они также возникают на экране точно в темп и ритм с музыкой. Одним словом, все визуальные объекты урбанистики проносятся за окном в идеальной синхронизации с музыкальными элементами композиции.⁴¹

Пространство, которое создает режиссер, явно вымышленное, он стремится к бесконечности. В этой амбивалентности между реальностью и вымыслом Гондри удается преодолеть пространственные и временные границы. Это свойственно и его кино-режиссерскому творчеству. В 2003 году Гондри снимает короткометражный фильм "Пекановый пирог". По дорогам ночного города едет главный герой (Джим Керри). Его энергия бьет через край, он артистично подпевает музыке, и сна ни в одном глазу, но его четырехколесному транспорту, спальная кровати, необходима дозаправка. На станции его "подзаряжают" перинами, взбивают подушки и поправляют пуховые одеяла. Герой отправляется на колесиках своей кровати дальше в путь. Игра со сном и памятью становится центральным мотивом фильма Гондри "Вечное сияние чистого разума" (2004), в котором бывшие возлюбленные (Джим Керри и Кейт Уинслет) решают стереть друг друга из памяти с помощью специально изобретенной машины. Но несмотря на силу высоких технологий, в сознании героев то и дело всплывают романтические воспоминания - память сердца оказывается сильнее памяти ума. В фильме с говорящим названием "Наука сна" (2006) особое внимание отведено декорациям.

⁴¹ Chemical Brothers - Star Guitar // Youtube.com URL: <https://www.youtube.com/watch?v=615FUp8aUmU> (дата обращения: 23.04.17).

Реальные герои окружены сказочным миром, в котором все сделано то из картона, то из пластилина - их жизнь и происходящие события напоминают коллаж из детских поделок. Слоган к фильму звучит как "Close your eyes. Open your heart" ("Закрой свои глаза. Открой свое сердце.")⁴². Этот принцип объединяет все творчество Гондри, в котором мир иллюзий сталкивается с реальностью как таковой, но чтобы в него попасть, необходимо открыться своим эмоциям и воображению, своим чувственным переживаниям. Для технического воплощения подобных идей режиссер часто прибегает к приему мазанабим. Этот принцип, который дословно переводится с французского как "помещение в бездну", на языке кино позволяет построить многоуровневую реальность, в которой стерты границы между правдой и вымыслом, сном и явью^{43 44}. (Изображение 23 и 24)

Мишель Гондри не первый режиссер, который начал использовать этот прием в качестве элемента своего авторского кино-языка. Принцип "фильма-о-фильме" можно встретить и в художественных фильмах Ф.Феллини, Ж.-Л. Годара, П. Альмодовара, К. Нолана. Тем не менее, этот, в том числе, обмен опытом с коллегами, позволил и режиссеру Гондри поделиться своим нетривиальным видением мира со зрителями как кино, так и любителями музыки. Мысли и идеи режиссера на тему любви, сна, видении мира творческими людьми, позволили ему запомниться современному зрителю и посмотреть на мир иначе. Как писал Х. Л. Борхес : *"Почему нас смущает, что карта включена в карту и тысяча и одна ночь — в книгу о «Тысяче и одной ночи»? Почему нас*

⁴² La science des rêves (original title) // IMDB URL: <http://www.imdb.com/title/tt0354899/> (дата обращения: 23.04.17).

⁴³ Лаврентьева Е.А. Кино-язык и принципы сценарного построения визуального ряда в графическом дизайне // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. - 2013. - №. 2. - С. 176-184

⁴⁴ The Chemical Brothers - Let Forever Be // Youtube.com URL: <https://www.youtube.com/watch?v=s5FyfQDO5g0> (дата обращения: 20.04.17).

смущает, что Дон Кихот становится читателем «Дон Кихота», а Гамлет — зрителем «Гамлета»? Кажется, я отыскал причину: подобные сдвиги внушают нам, что если вымышленные персонажи могут быть читателями или зрителями, то мы, по отношению к ним читатели или зрители, тоже, возможно, вымышлены" ⁴⁵.

Итог: Формирование языка кино происходит на протяжении всей истории кинематографа и охватывает период от немого кино, когда средствами выражения мысли были визуальные образы, до современного авторского кино, когда режиссеры владеют широким набором средств технического, технологического, аудиовизуального, художественного характера. Подобное диалогичное развитие киноязыка сформировало два пути реализации режиссера. И если придерживаться этой идеи, можно согласиться с мнением Н.А. Агафоновой о направлениях авторского начала. Первое характеризуется стремлением преобразовать художественное произведение или идею в целостную кинокартину, содержащую авторское ведение и стилистику. Это направление отражает *искусство* режиссуры. Второе направление заключается в повышении зрелищности путем расширения средств и форм языка кино, использования различных технических и художественных средств, приемов, типажей, фонов, звукового сопровождения. В данном случае можно говорить о *мастерстве* режиссуры ⁴⁶. Безусловно, особенную творческую ценность представляют те работы, в которых обнаруживается гармоничное сочетание как режиссерского искусства, так и режиссерского мастерства.

2. Режиссер в современном социальном пространстве

2.1. Формирование современного языка кино

⁴⁵ Борхес Х. Скрытая магия в «Дон Кихоте». Перевод Е.Лысенко Из книги "Новые расследования" ("Otras inquisiciones") 1952. - М: Полярис, 1994. - С. 86.

⁴⁶ Агафонова, Н.А. Общая теория кино и основы анализа фильма / Н.А. Агафонова. – Минск: Тесей, 2008. – С. 102.

Аудиовизуальные и смысловые образы, динамические приемы, технические средства - все они складываются в систему, а через их использование режиссер взаимодействует со зрителем. Эти элементы становятся основными выразительными средствами режиссера. Именно с их помощью автор ведет диалог со зрителями - техническое мастерство и художественное начало помогают режиссеру воплотить на экране собственные идеи и мировоззрение. Следовательно, индивидуальный набор приемов и средств в кино формирует особый, уникальный языковой стиль – стиль современного режиссера. Благодаря ему он старается быть ближе к своему зрителю. Но в силу развития технического прогресса, скорости и количества обмена информацией, автор фильмов не может оставаться только в рамках кино. Возникает мотивация на более глубокое общение со зрителями, режиссерское начало стремится выйти на интерактивный уровень. Подобный шаг становится результатом длительного поиска себя и своего индивидуального стиля. Общественное признание и зрительская любовь играют немаловажную роль, ведь реакция извне способна подсказать режиссеру, насколько его посыл выразителен и ясен. Иными словами, авторское начало требует становления особого художественного взгляда. С его помощью режиссер становится узнаваемым, общепризнан, как автор. Следующим этапом в контексте современного искусства становится завоевание более широких слоев культурного общества. Режиссер приобретает статус интер-дисциплинарного художника. Наглядный анализ этого перехода можно провести на основе творчества современных режиссеров П. Альмодовара, П. Соррентино и У.Андерсона.

Взгляды на понимание этого феномена могут нести достаточно субъективный характер. Тем не менее, современный язык кино большинством рассматривается с трех позиций: кинематографической, социологической и философской. Кинематографическая позиция представлена в работах К. Метца⁴⁷. Ее суть заключается в принятии искусства кино как способа выражения индивидуального видения режиссера. В этом случае, произведение должно восприниматься как самостоятельное творение автора. Режиссер создает и использует особый символичный и образный код, доступный для понимания зрителя, благодаря чему достигается передача смысла кинокартины.

Социологический подход базируется на анализе влияния и проявления социальных факторов в киносценариях и кинофильмах. Причем, в рамках социологического подхода рассматриваются не только социальные темы фильма, но и отклик на картину со стороны зрителя, так называемый социальный эффект картины. Представитель данного подхода Шарков Ф.И. анализирует социальную составляющую сценариев и фильмов, обращая внимание не только на содержание, но и на применение режиссерских приемов и средств киноязыка, таких, например, как особое построение кадра, динамика съемок, монтаж, с целью выражения определенных социальных состояний: одиночества, протеста, формирования и развития отношений⁴⁸.

Философский подход рассматривает киноискусство как особую форму существования – кинореальность, познание окружающего мира в процессе восприятия и осмысления образов,

⁴⁷ Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. - 2 изд. - СПб: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2010. - С. 132.

⁴⁸ Титова А.А. СОВРЕМЕННЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В СОЦИОЛОГИИ КИНО // Научное сообщество студентов XXI столетия. ОБЩЕСТВЕННЫЕ НАУКИ: сб. ст. по мат. VI междунар. студ. науч.-практ. конф. № 6. URL: sibac.info/archive/social/6.pdf (дата обращения: 23.05.2017)

созданных режиссером в картине. Данный подход представлен Ж. Делёзом, Ж. Л. Нанси. По мнению Ж. Делёза современное кино перестает быть объектом исследования, а становится самостоятельным типом мышления. Кинематографическое мышление представляет собой сочетание образов, эмоций, звуков, формирующих определенное значение в голове зрителя. Ж. Делёз считает, что "зритель воспринимает кинокартину не как представления режиссера, а как собственные представления о теме, обозначенной режиссером".⁴⁹ С этой точки зрения, кинотекст становится способом оформления смысла, придания значения образам и используемым техническим средствам.

Рассмотрение режиссерских стилей с позиции кинематографического, социального или философского подходов позволяет лучше понять творчество режиссера.

Авторское искусство всегда имеет отличительные черты от общепринятого, устоявшегося представления, стремится нарушить каноны, выйти за установленные границы. Такая позиция характерна для кинорежиссера, сценариста и кинопродюсера Педро Альмодовара(1949). Альмодовар реализовал себя как режиссер и художник, сценарист, актер, дизайнер, в 2016 году Оксфордский университет открыл свои двери Альмодовару-профессору.

3. Режиссер в современном арт-пространстве

3.1 Цвет как дизайнерское решение Педро Альмодовара

С точки зрения кинематографического подхода, работы Альмодовара в кино являются примером творческого поиска, проб и экспериментов, сочетания элементов циркового и театрального

⁴⁹ Делёз, Ж. Кино / Ж. Делёз. Пер. Б. Скуратов. – М.: Ад Маргинем, 2016. – С. 506

искусства. Кинематографический язык Альмодовара позволяет ему выразить глубокие чувства и мысли. Так, например, яркие цвета, необычные ракурсы съемки, отсылки на другие фильмы и цитирование своих фильмов исполняют ту же функцию, что и песни в мюзиклах - выразить то, что не может быть объяснено словами. Также декорации и стиль одежды киногероев становятся неотделимыми частями "Альмодоварианского стиля". Музыка также играет для режиссера немаловажную роль - от поп-песен до произведений Альберто Иглесиаса, который написал композиции к каждому фильму Альмодовара. То есть, благодаря возвращению к волнующим его темам и стилистическим цитированиям, он воссоздает на экране свою фантазийную Вселенную. Журналист испанской газеты о кино "Fotograms" Жерар Кассадо выделил 9 основных мотивов, которые использует Педро Альмодовар : "гомосексуальность, парафилия, героини-женщины, католическая церковь, lip-sync (крупный план губ героев, которые синхронизируются с текстом какой-то песни), камео, китч, нарративная интерлюдия и интертекстуальность".⁵⁰ Некоторые критикуют режиссера за повторение тем и стилистических приемов, в то же время, другие именно за это ценят его творчество и за "умение обыгрывать свои приемы каждый раз по-новому".⁵¹ С кинематографической позиции роль цвета в фильме, как уже говорилось выше, становится особенным стилевым лейтмотивом режиссера. В этом контексте цветовой оформление роднит автора фильма с живописцем. Ведь в дизайне изображения он тоже подбирает предметы так, чтобы в своей цветовой гамме они

⁵⁰ Thomas, June (2011-10-13) "Pedro Almodovar's filmography: What I learned from watching all his films" // Slate.com URL: http://www.slate.com/articles/arts/the_completist/2011/10/pedro_almodovar_s_filmography_what_i_learned_from_watching_all_h.html (дата обращения: 11.05.17).

⁵¹ Там же.

выглядели органично. Красный цвет обладает глубоким смыслом в фильмах Альмодовара. Это и цвет крови, и цвет трагедии, опасности, но в то же время, активный, смелый, решительный, побуждающий к действиям цвет. Колор-акценты визуально легко запоминаются, что помогает режиссеру провести стойкую ассоциацию между своим именем и предпочтительной ему палитрой.

Работы режиссера отличаются высокой красочностью и насыщенностью тонов. В одном интервью Альмодовар ответил : *"I think decor says a lot about someone's social position, their taste, their sensibility, their work - and also about the aesthetic way I have chosen to tell their story."*⁵² (Я считаю, цвет помогает раскрыть позицию, которой придерживается человек, его вкусы и чувствительность, рассказать о его работе - а также об эстетическом взгляде, сквозь который я решил поведать о его истории"). Подобно живописи Матисса, режиссер смело сочетает между собой красные, синие, белые и желтые цвета. Это проявляется в одежде персонажей фильма, аксессуарах и элементах декора, красках окружающего мира. (Изображение 25, 26 и 27)

На сегодняшний день, красочные кадры и образы героинь вдохновляют других людей на создание новых произведений искусств. Стиль Альмодовара цитируют модные кутюрье, фотографы и дизайнеры интерьеров. (Изображение 28 и 29 Глава модного дома *Missoni* Анжела Миссони в фотосессии для *Harper's Bazaar* и кадр из фильма *"Возвращение"* 2006 реж. Альмодовар)

Сам режиссер в 2009 году выступил дизайнером кофейной посуды. Для итальянского бренда кофе *ILLY* режиссер выпустил коллекцию со своими авторскими рисунками, по мотивам своих фильмов. (Изображение 30, 31, 32, 33)

⁵² Warhol A. Big Interview Stories // Interview. - 1996. - №26. - С. 34.

В дизайне посуды четко читается режиссерский стиль Альмодовара - насыщенные цвета, контрастные звучания, образы роковой женщины - главные амплуа героинь фильмов Педро Альмодовара. На примере творчества режиссера мы можем наблюдать проникновение его авторского стиля за рамки кинематографического пространства.

Итог: Благодаря набору кинематографических средств, которые испанский режиссер использует для иллюстрации своего видения мира, сформировался его индивидуальный стиль. Цветовая насыщенность стала одной из главных составляющих авторского почерка Педро Альмодовара – стиль провокаций и самостоятельности, риска и эпатажа. *"...his women are so strong and passionate and independend, and colors make the life look brighter, so watching his film is my kind of escapism. After I watched "Law of Desire" I try to take it as an example of a woman's behaviour for me..."*⁵³ (...женщины из его фильмов такие сильные, страстные и независимые, и цвета делают жизнь ярче, поэтому просмотр его (Альмодовара) фильмов - мой способ побега от реальности. После "Закон желание" главная героиня стала для меня примером женского поведения ..."). Таким образом, зрителя фильмов Альмодовара завораживают цветовые контрасты фильмов, а истории героев способны его (зрителя) вдохновить. Эти элементы стали ключевыми продуктами выработанного индивидуального стиля режиссера. В этой связи намечается обоснованное взаимное желание и кино-создателя, и его зрителя, приблизиться друг к другу. Благодаря открытому пространству культуры и маркета, осуществить это становится все проще. Теперь зритель может в прямом смысле начинать свой день с частичкой

⁵³ Комментарий пользователя Red-Barracuda // IMDB URL: http://www.imdb.com/title/tt0093412/reviews?ref_=tt_ov_rt (дата обращения: 22.04.17).

альмодоварианского мира, то есть перенести его с экрана в свою, реальную жизнь. В то время как режиссеру удается найти себя в новом необычном качестве (дизайнера посуды), вывести свое творческое начало на новый уровень, расширить круг своих почитателей и, таким образом, обрести выгоду, как в творческом, так и в материальном плане.

3.2 Паоло Соррентино. Великая красота в кино и медиа

Итальянский кинематограф подарил миру множество культовых картин и открыл миру талантливых режиссеров, чье влияние продолжает распространяться и по сей день. Так, например, Паоло Соррентино признает Федерико Феллини основным источником своего режиссерского вдохновения и ориентиром на пути создания кинопроизведений.⁵⁴ Но режиссерский стиль и талант Феллини формировался тоже не сразу, а постепенно, как пазл, из небольших деталей и, казалось бы, не связанных элементов.

Как и многие режиссеры, Феллини начал с написания сценариев. Сценарий к фильму «Рим, открытый город», снятый Роберто Росселлини в 1945 году, открыл перед Феллини перспективы самореализации как автора художественных идей фильмов и заложил основы нового течения к кино – неореализм. Характерными чертами неореализма являются внимание к простым людям, их чувствам, съемки на природе, а не в павильоне, использование естественного освещения и фона. Именно неореализм стал источником вдохновения основных принципов режиссеров Французской Новой волны.⁵⁵

⁵⁴ Paolo Sorrentino on Fellini's Roma // Criterion URL: <https://www.criterion.com/current/posts/4346-paolo-sorrentino-on-fellini-s-roma> (дата обращения: 11.05.17).

⁵⁵ В. Утилов. «Новая волна», статья - <http://culture.niv.ru/doc/aesthetic/lexicon/193.htm>, дата обращения 13.05.17

Еще один прием, используемый Феллини в качестве средств киноязыка, это притчи. Притчи – как особые литературные формы, повествующие часто в иносказательной форме о жизни и судьбе человека, способах разрешения жизненных вопросов. Притчи сочетают реальность и вымысел, желания и способы их воплощения.

Режиссура Феллини интересна и с философской точки зрения. В своих картинах автор анализирует тему несоответствия убеждений реальности и использование идей для достижения целей ограниченной социальной группы, причем, эти цели по факту могут отличаться от провозглашаемых. Историк кино Д. Маст выделил в качестве ключевой темы творчества Феллини "противопоставления чувств и духовности. Для выражения чувств Феллини использует яркие образы, явления природы, цвета и фактуры фонов. Все работает на обозначение состояния героя в кадре и передачу этого состояния зрителю. Вопросы духовности Феллини раскрывает через обращение к детскому восприятию: чистому и естественному. Детство – это то, что закладывает основы, и то, к чему человек возвращается на протяжении всей своей жизни".⁵⁶

Философские аспекты творчества Феллини представлены обращением к вечным темам. Смысл, и главное, осмысленности жизни, добро и зло, причем, не в универсальном, а в личном восприятии, в восприятии конкретного человека, находящегося в конкретных социальных условиях – все эти темы, реализованные в картинах Феллини, сделали его работы значимыми для мирового кинематографа и искусства в целом и обеспечили зрительскую любовь.

⁵⁶ Mast G. A Short History of the Movies. Chi.: The Univ. of Chicago Press, 1981, p. 288–289

Творческой самореализации Феллини присущи все характеристики феномена авторского стиля: узнаваемость, целостность, устойчивый образ, сформированный у зрителей, уникальный стиль как комплекс атрибутов (в том числе и художественных средств). Но преимущество современных режиссеров состоит в том, что сегодня у них есть все возможности, чтобы полнее раскрыть для себя это понятие, реализовать себя и свое начало в разных видах и формах искусства.

Паоло Соррентино посчастливилось родиться как раз в это время, поэтому ему удастся распространить свое творчество более многогранно, чем Феллини.

Первая картина Соррентино «Лишний человек» вышла в 2001 году. История повествует о судьбах двух людей с одинаковыми именами. Сопоставляя героев, Соррентино играет на сходствах и различиях, обнажает эмоции и разные отношения к жизненным ситуациям. Так же, как и герои Феллини, герои Соррентино поставлены в условия, когда необходимо переосмыслить прожитые годы и обрести новую цель существования. Эта же тема встречается в фильме "Где бы ты ни был", где главную роль престарелого рокера исполнил актер Шон Пенн. Его персонаж (Шайен) был звездой мирового масштаба, но сегодня, ему сложно принять скоротечность времени и смирится с тем, что он больше не популярен. Несмотря на возраст он продолжает ходить и в обыденной жизни в сценическом костюме и ярком макияже, стремится к общению с молодежью и избегает ровесников. Герой находится в постоянных метаниях между действительностью и желаемым.

Но обрести себя герою помогает, как и у Феллини, связь с детством. Фильм завершают кадры того, как Шайен (персонаж

Шонна Пенна) возвращается в дом, к своей матери, с которой не виделся многие годы. Шайен смыл грим и одет без рокерской атрибутики, но и до этого герой покоряет своим обаянием.

Единственное - это, что при всем этом ключевым в его образе было уныние от жизни и бесконечная грусть в глазах. В последней сцене, встреча с мамой, его лицо озаряет улыбка. Как и у своего режиссера-вдохновителя, финалы фильмов Соррентино отличаются открытым финалом, но непременно с надеждой на что-то светлое.

Соррентино, так же, как Феллини, акцентирует внимание на индивидуальности героев, их отношениях с окружающими и восприятию самого себя. Героями фильмов Соррентино были и простые люди, и публичные фигуры. Например, герой фильма «Изумительный» - премьер – министр Италии Джулио Андреотти, известный тем, что находился у власти в течение семи сроков (40 лет), обладал хорошим чувством юмора и имел связи с криминальным миром. В фильме Соррентино сочетает исторические факты и вымысел, затрагивает актуальные социальные темы, такие, как интриги и кулуарные бои во власти, связь центральных социальных институтов: государства и церкви, повсеместное распространение «своих» людей, наличие марионеток в политических играх, людей, кто всегда на виду, но по факту практически ничего не решают. Эта тема становится центральной и для недавнего проекта итальянского режиссера. В 2016 году Соррентино выступил в новом для себя жанре - режиссере телесериала "Молодой Папа". История повествует о новой главе церкви Ватикана - американце Ленни. Сама по себе идея кажется, с одной стороны, абсурдно-комичной, с другой, все творчество режиссера основано на борьбе со стереотипами.

Персонаж нового Папы, подобно Марчелло из "Сладкой жизни", находится в постоянном метании между добром и злом, милосердием и жестокостью. Казалось бы, абсурднее амплуа, чем Святой Папа, для таких поисков не придумаешь. Но Соррентино выходит на новый уровень, когда предлагает зрителю отбросить стереотипы и представить себе масштаб тайн, которые кроются за маской невинного образа жизни всех обитателей Ватикана. Начиная от сцен, где Папа в спортивном костюме пытается соблазнить девушку в баре, заканчивая кулуарными похождениями в кругу святых отцов.

Киноязык и стиль Феллини прослеживается еще в одном фильме Соррентино – «Великая красота». Здесь, также как и в «Сладкой жизни» Феллини показана богемная жизни, поиски смысла и предназначения, желание решить внутренние проблемы. Стилистическим приемом Соррентино, выделяющим его работы от работ других режиссеров, является внимание к фонам картин. Соррентино использует виды Рима, запечатлевает природу Швейцарии, стремится к точности и реалистичности фонов. Окружение, на фоне которого разворачиваются события картин Соррентино, усиливают образность и способствуют передаче авторской идеи.

"Все дороги ведут в Рим" - гласит поговорка, которая и по сегодняшний день остается актуальной. Этот город еще в древние времена вдохновлял философов, поэтов, затем кинорежиссеров, а сегодня и коммерческие компании. На первый взгляд, далекие от искусства, успешные холдинги вкладывают много сил и средств на продвижение своего продукта на маркете. Сложно спорить с тем, эстетическая оболочка очень важна для покупателей - у непривлекательного продукта всегда меньше шансов на прибыль.

Поэтому умение создавать "красоту" может вполне стать покупаемым талантом.

В январе 2017 года алкогольный итальянский холдинг Campari представил свою рекламную кампанию Campari Red Diaries, призванную стать новым этапом в истории бренда⁵⁷. Торжественное открытие произошло именно в Риме - потому что город символизирует красоту, а рекламный ролик был снят Паоло Соррентино - потому что режиссер общепризнано умеет ее снимать. В короткометражном фильме "Killer in Red" узнается его почерк:

Например, персонажи кадра всегда в фокусе, тем временем как фон расфокусирован. Таким приемом режиссер акцентирует на индивидуальности героя и его чувствах. (Изображение 34, 35 и 36)

Также свойственна "фотографичность" кадров, когда жизнь на экране идет, но герои позируют или будто замирают в красивом антураже. (Изображение 37, 38, 39)

Алкоголь в фильмах Соррентино неизменно связан со всеобщим весельем и праздником (Изображение 40, 41 и 42)

Красота не только окружающего мира или момента, но и красота женского тела - основной мотив творчества Соррентино. Режиссеру важно передать сексуальность и энергетику Венеры своих героинь (Изображение 43, 44).

Несмотря на то, что красоту принято считать понятием довольно абстрактным и субъективным, "прекрасное" глазами Соррентино добивается общественного признания. Это доказывает и тот факт, что даже те, кто создают линейки по уходу за женской красотой, вдохновляются творчеством режиссера и превращают образ "соррентиновской" героини в продукт массового потребления. Так, бренд Collistar создает коллекцию декоративной

⁵⁷ Campari Red Diaries // Campari.com URL: <http://www.campari.com/> (дата обращения: 11.05.17).

косметики (осень-зима'14-15), под названием Italian Beauty⁵⁸.

Линейка вдохновлена фильмом "Великая красота", которую Паоло Соррентино снял в 2013 году. (Изображение 45 и 46)

В этой коллекции преобладают натуральные оттенки теней с мерцающим эффектом - чтобы подчеркнуть природную красоту, яркие гляцевые цвета помад, чтобы подчеркнуть чувственность губ, карандаши и жидкие подводки для глаз, чтобы нарисовать стрелки. Представленный образ в лук-буке коллекции напоминает макияж кинодив культовых итальянских фильмов как прошлого, так и современности, которые играют главные роли в фильмах Паоло Соррентино.

Итог: Таким образом, помимо того, что лейтмотив красоты в творчестве режиссера помог ему реализоваться в рекламе, особая эстетика Соррентино вдохновляет целые компании на воссоздание его авторского видения в своем продукте. Режиссер становится ближе к своему зрителю через предметы ежедневного ухода за собой, эстетизацию выходного досуга. Зрителю хочется в буквальном смысле прикоснуться к красоте Соррентино, и ощутить себя частью богемы и роскоши, которую культивирует в своих фильмах итальянский режиссер.

3.3 Уэс Андерсон. Кино, трансформирующее реальность

Отличительной чертой многих выдающихся авторов, в том числе и режиссеров, является то, что они опережали время, создавали такие произведения, которые изначально были не поняты и не приняты общественностью. Так было с произведениями большинства культовых режиссеров прошлого, но тенденция остается актуальной и по сей день. Как ни крути, биографии

⁵⁸ Collistar New Collection Italian Beauty // Collistar.com URL: <https://www.collistar.com/int/catalogsearch/result/?q=italian+beauty#/page/2> (дата обращения: 15.05.17).

показывают, что путь к успеху не всегда безоблачен, но лежит через череду сложностей и борьбу за право собственного голоса. Но если проявить настойчивость и не бояться быть собой, признание способно достигнуть мировых масштабов. Например, с недопонимания начинался и творческий путь Уэса Андерсона.

Опыт и знания о кино Андерсон получал из книг. В студенческие годы он много времени проводил в библиотеках, где зачитывался литературой о Франсуа Трюффо, Федерико Феллини и, в особенности, о Стенли Кубрике. Особенный интерес представляла культура 1960-х - 1970-х годов. Позднее эти влияния станут основой стиля и подхода Андерсона к созданию фильмов.⁵⁹

В 1994 году Андерсон с приятелем по университету снимают первую картину «Бутылочная ракета». Вместе с ней режиссер принял участие в фестивале независимого американского кино "Санденс" - с этого момента можно говорить о начале борьбы Андерсона за свое творческое видение. Слоган конкурса звучит как : *"Мы верим, что авторский стиль и аутентичность способствуют развитию новых идей, расширению границ творчества и его понимания, и даже привести к изменениям в обществе"*⁶⁰. Тем не менее, в 1996 году критики не высоко оценили дебютную работу режиссера. Фильм остался без внимания, но сегодня, спустя 20 лет, один из организаторов фестиваля, Джон Купер, называет это самой большой ошибкой за все время существования фестиваля Сандэнс.⁶¹

Короткометражная версия снята в черно-белом цвете, свет и тени характеризуются высоким контрастным звучанием. Съемке в обоих лентах присущ режим чистой скорости, отсутствуют какие-

⁵⁹ Matt Zoller Seitz The Wes Anderson Collection. - New York: Harry N. Abrams, 2013. - С. 56.

⁶⁰ About Us // Sundance Festival URL: <http://www.sundance.org/about/us> (дата обращения: 19.05.17).

⁶¹ John Coopers Interview // NY Times URL: https://www.nytimes.com/2014/01/15/movies/john-coopers-stealth-direction-of-sundance-film-festival.html?_r=0 (дата обращения: 19.05.17).

либо приемы рапида. Сцены сняты ручной камерой, в связи с чем изображение не стабилизировано. При этом, в подобном стиле документальной съемки чувствуется эстетика французской Новой волны, которую Андерсон пронесит сквозь все свое творчество. Наглядное подтверждение этому возникает в сцене у автоматов (Изображение 47). Аналогичный кадр присутствует в фильме Франсуа Трюффо "400 ударов" (1968) (Изображение 48).

Аллюзией на французского режиссера становится и кадр с решеткой (Изображение 49 и 50).

В данном случае этот элемент кинематографического пространства, с кинематографической позиции, можно трактовать как символ заточения в собственных страхах, отстранения от реалий мира, побег. В своем дальнейшем творчестве режиссер будет регулярно обращаться к подобным мотивам.

Увлеченный процессом самовыражения в фильме, Андерсон выпускает новые полнометражные картины с периодичностью в два-три года: «Академия Рашмор» (1998), «Семейка Тененбаум» (2001), «Водная жизнь» (2004), «Поезд на Дарджилинг» (2007), «Бесподобный мистер Фокс» (2009), «Королевство полной луны» (2012), «Отель «Гранд Будапешт» (2014). Так, в процессе накопления фильмографии, через выражение чувств и событий автобиографии, формировался и раскрывался стиль режиссера. Сам Андерсон считает свои работы личными, ориентированными не на решение социально значимых задач, а на проявление внутреннего самоощущения. *«Точно можно знать только вот что: если показать пятерым разным людям один и тот же фильм, у каждого найдутся свои жалобы или похвалы. Все отзывы будут разными, но тебе нужно точно знать, как действовать, иначе запутаешься. Что хорошего может быть от траты времени на*

изучение того, как люди реагируют на мои фильмы?».⁶² Подобная позиция позволяет по-новому осознать статус Андерсона как "независимого режиссера". Умение прислушаться, но не покоряться общественному мнению, верность себе и своим идеям становятся теми человеческими качествами, которые определяют формирование "андерсоновского" стиля.

Разнообразные идеи, которые Андерсон освещает в своих фильмах, переплетаются таким образом, что ощущается насколько тонко и чувствительно режиссер понимает окружающий мир. При этом он не боится затронуть каждую из них, чтобы не запутать своего зрителя. Стенли Кубрик отличался тем же "искренним" подходом и говорил : *"Never say no to an idea - you never know how that idea will ignite another idea"* ⁶³ (Никогда не говори "нет" своей идее - ты никогда не знаешь как она зажжет в тебе другую"). Помимо схожих взглядов и в киноработах этих двух режиссеров можно найти много общего, например:

Панорамные переходы - сочетания параллельного и перпендикулярного монтажа. Создается эффект единого пространства.⁶⁴ (Изображение 51, 52 и 53,54)

Четкая геометричность и симметрия - такой прием придает фотографичность кадру (Кубрик в прошлом фотограф), в котором все выстроено относительно центральной осевой линии. (Изображение 55 и 56)

Андерсон использует яркие пастельные тона - это способно создать особое эмоциональное настроение. Практическим

⁶² Matt Zoller Seitz *The Wes Anderson Collection*. - New York: Harry N. Abrams, 2013. - С. 256.

⁶³ Nicole Kidman Interview // *Hollywood Reporter* URL: <http://www.hollywoodreporter.com/news/nicole-kidman-stanley-kubricks-lens-382186> (дата обращения: 19.05.17).

⁶⁴ Кувшинова М. *Кино как визуальный код*. - М: Книжные мастерские, Сеанс, 2014. - С. 77.

воплощением цветового видения У. Андерсона занимается Адам Стокхаузен, художник-декоратор его кинокартин. Принцип его работы заключается в ассоциации сценарных нюансов в контексте оттенков того или иного цвета. В следствие чего, в рамках кадра используется, как правило, один цвет с многообразием его оттенков.⁶⁵ Благодаря подобному приему, фильмы Андерсона вызывают неприменную ассоциацию с его создателем. *"Его (Уэса Андерсона) художественный взгляд и внимание к деталям создают пространство, в котором гармонично находят себя герои, и в которое незаметно для себя погружается зритель. Персонажи становятся визуальными элементами языка, независимо от присутствия звука"* - так высказался художник Хэмиш Робертсон.⁶⁶

"Королевство полной луны"(2012) - фильм, который посвящен ностальгии по утерянному детству и его поиску в юношеской любви. Большинство героев этого фильма носят одежду желтых теплых оттенков, например, скауты и их предводитель носят желтые повязки и ленты. Таким образом, этот "солнечный" цвет становится символом некой непосредственности и невинности. Цвет, как прием, используется Андерсоном для иллюстрации эмоций персонажей. Тот же желтый выступает символом радости - в ленте "Бесподобный мистер Фокс"(2009) небо играет солнечными оттенками в моменты, когда герои счастливы и беззаботны.

В фильме "Водная жизнь"(2004) субмарина Стива Зиссу покрашена в желтый цвет. Подводная лодка - отдушину путешественника, которая доставляет ему радость. Погружение в Желтое море и в желтой субмарине навстречу поискам хищной

⁶⁵ Matt Zoller Seitz The Wes Anderson Collection. - New York: Harry N. Abrams, 2013. - С. 199.

⁶⁶ Wes Anderson Colour Palettes // Another Mag URL: <http://www.anothermag.com/art-photography/3586/wes-andersons-colour-palettes> (дата обращения: 05.05.17).

акуле - наполняют жизнь подводника смыслом и делают счастливым.

В 2014 году фильм Андерсона "Гранд Отель Будапешт" принял участие в международном Берлинском кинофестивале и был удостоен гран-при жюри. Действие фильма происходит в старинном отеле, в 1930-х годах. Это нетипичная эпоха для картин режиссера, тем не менее, стиливые средства Андерсона для передачи настроения раскрываются в этой ленте наиболее полно.

Пространства кадров отличается глубиной - благодаря использованию приемов фокусировки, игры света и тени.

Также это достигается через дизайн помещений. Высокие потолки, просторные залы, длинные коридоры - для съемки в подобном антураже режиссер использует долли-шоты, длинные кадры, с четкой симметрией и с нижнего ракурса, чтобы передать внушительность отеля, который не зря называется "Гранд". Предметы интерьера создают настроение той изысканной эпохи, каждая деталь гармонично в него вписывается. В фильме преобладают пастельно-розово-красные цвета, "зефирные" оттенки. Вместе с тем, кондитерская Mendl's - одно из главнейших мест событий, в фильме постоянно возникают кадры аппетитных лакомств, поэтому и в целом, картина выглядит очень "аппетитной" и заманчивой. Mendl's - плод фантазии режиссера, настолько изобретательной, что перед выходом фильма, в качестве промоушена, нарядную коробку с эклерами и макаронами кондитерской отеля "Гранд Будапешт" можно было получить домой по почте.

В социальной сети "Инстаграм" под фото с хэштегами #mendls пользователи пишут : *"I wish my life was a Wes Anderson*

movie!! " ⁶⁷ ("Я бы хотела, чтобы моя жизнь была как в фильмах Андерсона!"). Таким образом, идея сделать деталь из мира отеля Гранд Будпаешт реальной, "вкушаемой", помогла зрителю почувствовать себя его частью. Ведь трапеза - это очень интимный процесс, своего рода ритуал, который провести с неприятными или незнакомыми людьми вряд ли кому-то хочется. Тем не менее, Андерсон сделал так, чтобы зрители захотели посвятить этот момент его фильму. На сайте YouTube можно найти целый блог с видео-рецептами сладостей "как из отеля Гранд Будапешт" ⁶⁸, поэтому теперь зритель может взять какие-то из них на вооружение и внести в семейную кулинарную книгу, для следующих поколений. Поэтому, в какой-то мере, Андерсону удалось увековечить свой фильм.

Создание дизайна интерьеров в мире кино и в реальном, казалось бы, совершенно разные компетенции. Во-первых, режиссер и дизайнер обладают разными условиями - фильм не ограничен рамками фантазии кино создателя, пространство можно легко подстроить по ходу развития действия, с помощью компьютерной графики можно моделировать интерьеры даже на стадии пост-продакшн. Перед дизайнером реальных помещений большая ответственность, так как необходимо соотносить замеры пространства с отделкой, площадь ограничена рамками стен и потолка, она статична, и переделать что-то займет много времени, поэтому важно все сделать грамотно и со вкусом с первого раза. Именно поэтому дизайнер интерьеров - отдельная профессия, которой обучаются годами. Тем не менее, музей модного дома Прада в Милане доверился художественному взгляду Уэса

⁶⁷ Комментарий пользователя @sweetvintagepeony // Instagram.com URL: <https://web.stagram.com/p/VTov6n7j43e> (дата обращения: 05.05.17).

⁶⁸ THE GRAND BUDAPEST HOTEL: "How To Make a Courtesan au Chocolat" // Youtube.com URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Fx5lZkpDxnc> (дата обращения: 05.05.17).

Андерсона и пригласил режиссера в качестве дизайнера коктейль-бара-кафетерии "Luce" внутри культурного центра.⁶⁹ (Изображение 57, 58 и 59)⁷⁰

Дизайн воплощает эстетику эпохи 1930-50-х годов - столы, барная стойка и стулья в стиле ретро, пастельных ментолово-розоватых цветов, обои с причудливым орнаментом, монохромный пол под "гальку" и люстры в форме шара с мягким светом. На сайте бара Андерсон поделился : "*Credo che sarebbe un ottimo set, ma anche un bellissimo posto per scrivere un film. Ho cercato di dare forma a un luogo in cui mi piacerebbe trascorrere i miei pomeriggi non cinematografici.*"⁷¹ ("Думаю, из этого получился бы отличный сет для съемок, но это также прекрасное место, чтобы написать сценарий к фильму. Я старался создать такую атмосферу, в которой мне бы захотелось проводить свои некинематографические утра").

Элементы интерьера отсылают к кинокартинам Андерсона, как, например, игровой автомат с изображением Стива Зиссу (Изображение 60 и 61, 62 и 63).

Итог: Таким образом, мир фантазии режиссера становится частью реальности. Уэсу Андерсону, благодаря своему таланту, удастся воссоздать его во вполне осязаемом виде, таким образом, что теперь каждому доступно себя в нем обнаружить. Общение со зрителем теперь выходит на интерактивный уровень - ведь режиссер-дизайнер-кумир может оказаться за соседним столиком бара Luce, встречать рассвет и, наравне с посетителями, наслаждаться кофе и чтением газеты.

⁶⁹ Bar Luce // Fondazione Prada URL: <http://www.fondazioneprada.org/barluce/> (дата обращения: 05.05.17).

⁷⁰ Фото интерьера заведения "Luce". Источник - Bar Luce // Fondazione Prada URL: <http://www.fondazioneprada.org/barluce/> (дата обращения: 05.05.17).

⁷¹ Там же

3.4. Расширение границ творчества и реализации режиссера

В связи с этим, глобализированное арт-пространство не позволяет очертить границы творчества, и подогнать их под какие-либо правила и условности - это становится все более проблематично. Творчество 21 века характеризуется проявлениями свободы, в том числе и в способах самовыражения. Для современного творческого процесса, при всей его свободе и открытости, характерна интеграция различных форм и видов искусств. Кино транслируется не только в кинотеатрах, но и с экранов планшетов, сценарии кинофильмов стали доступны для читателей, как в формате книг, так и в формате исходных материалов, опубликованных на сайтах режиссеров и сценаристов. На стенах в вагонах петербургского метро можно встретить целые поэмы русских и советских классиков.⁷²

Кино не становится исключением, а той же мере - частью бытовых будней, потому что зрители хотят быть похожими на персонажей своих любимых фильмов, верят, что их реальная жизнь начнет напоминать экранную, если окружить себя вещами "как из фильма...". Кино становится интерактивной формой искусства, в основном, благодаря режиссеру, который разрушает стены кинотеатра и рамки телевизоров, чтобы сделать шаг навстречу своему зрителю. Успех такому риску обеспечивают его знания и умения из разнообразных сфер культуры и не только, а не лишь кинематографические приемы. Интер-дисциплинарность в контексте современности - синоним свободы : поиска, приобретения, реализации и распространения своих знаний.

⁷² «Литературный поезд» впервые вышел на линию с пассажирами // Официальный сайт Петербургского метрополитена URL: <http://www.metro.spb.ru/news/item/id/1115> (дата обращения: 10.05.17).

Сегодня художник обладает бОльшей свободой действий относительно недавнего прошлого. Это неразрывно связано с эволюцией общественной и культурной жизни, технологий и СМИ. Результатом такой интеграции становится формирование единого культурно-информационного пространства, в котором проявляется две ключевые тенденции.

Первая тенденция заключается в стандартизации, разработке и принятии единых правил работы, которые не ограничивают, но упорядочивают творческий процесс. Вторая тенденция проявляется в стремлении к индивидуальному самовыражению, созданию и продвижению собственного авторского стиля, позиции, оригинального языка, состоящего из определенных сочетаний приемов и методов работы.

Творческие приемы и средства, позволяющие реализовать авторское видение режиссера в фильме, имеют, как мы увидели, разнообразное применение. Помимо прочего, режиссеры реализуют себя также и в таких ролях, как:

Режиссер как дизайнер. Примером сочетания роли режиссера и дизайнера является Рената Литвинова, которая в 2014 году создала капсульную коллекцию одежды. *«Это было очень вдохновляющее предложение от моих давних друзей из бренда ZARINA – сделать авторскую коллекцию, яркую, с любимыми репликами из великих 50 – 60-ых годов прошлого века, когда образ дамы трактовался как исключительно женственный и непостижимо загадочный».*⁷³ Также режиссер создавала круизные коллекции одежды для марки шампанского "Абрау-Дюрсо", а в

⁷³ О Сотрудничестве с Ренатой Литвиновой // Официальная страница бренда Zarina Russia URL: https://www.facebook.com/Zarinafashion/?hc_ref=PAGES_TIMELINE (дата обращения: 10.05.17).

2015 году создала свою собственную - футболки с авторскими рисунками. (Изображение 64, 65 и 66) ⁷⁴.

В коллекциях читается почерк режиссера - женственный образ эпохи 50-60-х годов, однотонные темные цвета, красные акценты в одежде и макияже. Героини каталогов - самостоятельные женщины, при этом одеты очень кокетливо и элегантно. Как и героини фильмов Литвиновой, их образы все же романтичны и стремятся быть дополненными сильным мужчиной.

Среди других авторов показов коллекций Gucci Том Форд, известный также как режиссер фильмов «Одинокий мужчина» (2008) и «Под покровом ночи» (2016). Режиссер-документалист Екатерина Гердт (дочь актера Зиновия Гердта) после 20 лет работы в документальном кино открыла собственную студию дизайнов интерьеров. ⁷⁵

Режиссер-кулинар-винодел

Юрий Грымов, российский режиссер, в 2009 году начал вести теле-программу "Большая Рыба". В прямом эфире режиссер готовил кулинарные блюда и принимал звонки от зрителей с вопросами на любые темы. Затем в студию приглашались за стол гость, обычно режиссер или актер, с которым ведущий разделял обед и диалоги о кино. *"На мой субъективный взгляд, хороших, авторских фильмов становится все меньше. Если 20 век – это безусловно, век кино, в 21 веке на первый план выходит непосредственно живой контакт-театр, перформанс и т.д. Поэтому я стал чаще работать именно в театре."* ⁷⁶ Темы фильмов режиссера - личные истории, человеческая судьба с ее взлетами и падениями, нелегким выбором между моралью и желанием, вопросы расовой и национальной

⁷⁴ Там же

⁷⁵ Мастерская Кати Гердт URL: <http://www.katyagerdt.com/> (дата обращения: 11.05.17).

⁷⁶ Рекомендации Фильмов // Официальный сайт Юрия Грымова URL: <http://grimov.ru/recommendation/recommendation-film/> (дата обращения: 22.05.17).

принадлежности. То же самое прослеживается и в фото-работах Грымова. В кадры его объектива попадают люди, как фотограф, он пытается передать их индивидуальность и чувства (Изображение 67 и 68).

После авторской кулинарно-кинематографической передачи, Грымов создает собственную коллекцию вин «MIDSUMMER».

"— Я принимаю активное участие в визуальной презентации продукта и его выходе к конечному потребителю... Знаете, я лет с 20 занимаюсь производством. Виноделие и виноградарство — тоже производство, это все-таки не просто какой-то маркетинг, переключивание бумажки с места на место, это значит вскапывать, выращивать, собирать, это люди, это риски, такие же как у меня бывает в кино и в театре. Этим мне и бывает интересно кино, что очень многое зависит от людей, с которыми вы работаете." ⁷⁷

Режиссер как предводитель секретных сообществ и поэт.

Практически все современные режиссеры в той или иной степени примеряют на себя роль сценариста. Но немногие авторы фильмов имеют дело со словом и рифмой. Например, Джим Джармуш играл в музыкальной группе, и по сей день присоединяется к записям альбомов групп Wu-Tang Clan, White Stripes, музыканта Jozef Van Wissem, который назвал режиссера "культурной губкой, впитывающую в себя все вокруг" ⁷⁸. Кроме этого, режиссер пишет поэмы и стихотворения, которые, к сожалению, он не публикует. Но в его фильме "Патерсон" (2016) звучит одно из них, от лица ребенка : *"Water falls. Water falls from bright air. It falls like hair,*

⁷⁷ Гюльнара Ананьева Юрий Грымов о своем вине, виноделии и борьбе с трудоголизмом // Posta Magazine. - 2015. - №12. - С. 28.

⁷⁸ Jonathan Romney (22 February 2014) Jim Jarmusch: how the film world's maverick stayed true to his roots. // The Guardian. . - 2015. - №12. - С. 15.

falling across a young girl's shoulders. Water falls making pools in the asphalt, dirty mirrors with clouds and buildings inside. It falls on the roof of my house. It falls on my mother and on my hair. Most people call it rain."⁷⁹ В отрывке читается мотив одиночества и его преодоления - к нему же режиссер обращается в своих фильмах. Его стиль характеризуется небыстротечным действием, обращением к чувствам и душевному состоянию главных героев, духовным обогащением через каноны буддизма, как, например, в фильме "Пес-Призрак" (1999), при этом с тонким чувством юмора. Иронию Джармуш вкладывает во все, что он делает, так, например, режиссер является основателем секретного сообщества "Сыновья Ли Марвина". Его участниками становятся те, кто лицом и конституцией похож на этого актера. На данный момент в нем состоит сам Джармуш, Том Уэйтс, Нил Янг, Игги Поп и другие. Чтобы попасть в сообщество и стать ближе к режиссеру и знаменитым музыкантам, многие делают себе пластические операции, но, по словам Джармуша, это не обеспечивает членства в подобном клубе.⁸⁰

Приведенные примеры показывают, что режиссерский талант находит применение в самых различных сферах искусства и культуры. Это является результатом закономерного процесса расширения границ арт-пространства и стремлением максимально полно реализовать художественные идеи. Кроме того, работа в разных сферах имеет для режиссеров и коммерческий интерес. Не все фильмы, пусть даже самые интересные с точки зрения режиссера, окупают вложения, а работа в других сферах, например, рекламе или на телевидении, позволяет получить быстрый доход.

⁷⁹ Цитата из х/ф "Патерсон реж. Джармуш Дж. 2016

⁸⁰ Jim Jarmusch on Roberto Benigni and The Sons of Lee Marvin (interview) // Youtube.com URL: <https://www.youtube.com/watch?v=SyWFJyEDxpg> (дата обращения: 23.05.17).

Итак, современное пространство культуры открывает перед режиссером большое количество возможностей реализации, что позволяет раскрыть все грани таланта и создать действительно ценные и востребованные произведения культуры и искусства.

Заключение

Современная позиция режиссера постепенно формировалась в процессе развития кинематографа. Изначально она совмещалась с позициями автора, оператора, актера. По аналогии с организацией театральной деятельности, режиссеры-постановщики в кино занимались воплощением художественного текста в кинофильм. Творческий подход и переосмысление художественной идеи способствовали формированию новой позиции режиссера – позиции автора кинокартины.

Для выражения собственного видения режиссеры используют язык кино, включающий набор художественных, аудиовизуальных и технических средств. Процесс трансформации автора художественного произведения в режиссера прошел через такие этапы, как создание художественного замысла автором, воплощение художественного замысла автора режиссером и формирование собственного художественного замысла режиссера.

Анализ выдающихся современных режиссеров показал, что режиссерская позиция требует не только творческого подхода к решению художественных задач, но и способности воплотить идеи, несмотря на реакцию окружающих, в том числе, кинокритиков. Позиция режиссера становится свободной и именно поэтому, более творческой. В творческом процессе режиссеры формируют индивидуальный стиль и язык кино – определенное сочетание средств и методов выражения идеи в фильме. Каждый из

рассмотренных нами режиссеров, как подтвердилось, имеет свой авторский стиль, уникальный, отличительный образ. Узнаваемость почерка режиссера постепенно трансформируется в культурный образ, обладающий самостоятельной ценностью. Это то, за что узнают режиссера и его фильмы зрители, кинокритики, исследователи кино. В основу режиссерских стилей закладывается авторский подход и способ самовыражения, личное мировоззрение и оригинальный киноязык. Формирование режиссерского стиля как узнаваемого и привлекательного образа свидетельствует о его творческой самореализации как автора. В основе этого процесса лежит зрительский интерес, в любых проявлениях - к стилю фильмов режиссера, их особой атмосфере или линии сюжета, к личности режиссера как такового. Становится закономерным, что зрителю интересно почувствовать себя частью кино-Вселенной того или иного режиссера, причем не только в пространстве кинозала, но и дома, в кафе, в обыденной жизни. В это же время и сам режиссер начинает расширять границы своего художественного выражения, выходить на более тесный уровень общения со своими зрителями, проникая буквально в их повседневность.

Для современного состояния киноиндустрии характерно расширение границ, выход режиссера за рамки съемочной площадки. Современные авторы фильмов не ограничиваются лишь созданием кино-лент, у них возникают новые потребности реализации себя - будь то в музыкальном творчестве, массовом зрелищном искусстве или на телевидении. Режиссер ищет и находит нестандартные пути адаптации своей кино-фантазии в реалии жизни, и, как например Уэс Андерсон, дает возможность телепортироваться в нее без всякой магии. Для этого оказывается достаточным приобрести билет в музей. Или же режиссер может создать такие произведения

искусства, что они становятся неотделимыми атрибутами бытового ритуала зрителя, как коллекция посуды Альмодовара. Киносоздатель популяризирует свою эстетику кино, распространяет личное представление о красоте, как Паоло Соррентино, и позволяет любителям его фильмов преобразиться, почувствовать себя, в какой-то мере, увереннее и успешнее. Анализ показал, что отношения творца и зрителя выходят на интерактивный уровень. В то же время, в зрительской среде рождается активный рост подобных предложений со стороны кинематографа. В связи с этим, невозможно сделать однозначный вывод - с чем связаны мотивы режиссеров на выход к более широким слоям общества. Возможно, это делается исключительно ради рекламы и коммерческой выгоды. С другой стороны, неожиданные формы творчества могут быть продолжениями своего режиссерского начала, удовлетворением своей духовной потребности. Так или иначе, за всем этим стоит желание донести свое видение на более осязаемом уровне, а культурное пространство 21 века предоставляет для этого широкий выбор средств.

Для того, чтобы установить мотивы режиссеров и уровень коммерциализации современного искусства, необходимо провести анализ с маркетинговой точки зрения. Тем не менее, данная работа станет прочной базой знаний для проведения дальнейшего познавательного исследования.

Библиография

1. Агафонова, Н.А. Общая теория кино и основы анализа фильма / Н.А. Агафонова. – Минск: Тесей, 2008. – 392 с.
2. Ананидзе, М. Г. Философия киноработ Федерико Феллини / М.Г. Ананидзе// Молодой ученый. - 2014. - №8.2. - С. 6-8.
3. Андреев, А. Auteurism, art house и art-cinema. Истоки и понятия «авторское кино» в зарубежной киноведческой традиции / А. Андреев // Киноведческие записки: историко-теоретический журнал. – 2013. - №102/103. – С. 168-194.
4. Агафонова, Н.А. Общая теория кино и основы анализа фильма / Н.А. Агафонова. – Минск: Тесей, 2008. – С. 102.
5. Азбука кино. Интервью о кино// Из истории французской киномысли: Немое кино, 1911—1933. М.: Искусство, 1988, с.37-45
6. Базэн А. Текст. Текст! // "Что такое кино?"/Пер. В. Божович - М. : Искусство, 1982. - С. 153.
7. Базэн А. Текст. Текст! // "Что такое кино?"/Пер. В. Божович - М. : Искусство, 1982. - С. 155.
8. Базэн А. Эволюция киноязыка // Что такое кино?. - М: Искусство, 1982. - С. 80.
9. Баршт К. Рисунки и каллиграфия Ф.М. Достоевского. От изображения к слову. - Бергамо: Lemma-Press, 1974. - С. 456.
10. Беленький И.В. Лекции по всеобщей истории кино / Беленький И.В. , Под ред. Лукова А.В. . - Москва: ГИТР , 2008. - С. 58.
11. Беленький, И.В. Лекции по всеобщей истории кино. Учебное пособие / И.В. Беленький. Отв. ред. А.В. Луков. – М.: ГИТР, 2008. – С. 19-23
12. Беленький, И.В. Лекции по всеобщей истории кино. Учебное пособие / И.В. Беленький. Отв. ред. А.В. Луков. – М.: ГИТР, 2008. – С. 9.

13. Белые Ночи // Kinopoisk.ru URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/56806/>
(дата обращения: 20.04.17).
14. Борхес Х. Скрытая магия в «Дон Кихоте». Перевод Е.Лысенко Из книги "Новые расследования" ("Otras inquisiciones") 1952. - М: Полярис, 1994. - С. 86.
15. В. Ж. Келле Процессы глобализации и динамика культуры, 2005 — №1 Глобализация и гуманитарное знание стр. 69
16. В. Утилов. «Новая волна», статья - <http://culture.niv.ru/doc/aesthetic/lexicon/193.htm>, дата обращения 13.05.17
17. Венецианский кинофестиваль // Видеогид URL: <http://www.videoguide.ru/nominate.asp?IdPr=14> (дата обращения: 20.04.17).
18. Гюльнара Ананьева Юрий Грымов о своем вине, виноделии и борьбе с трудоголизмом // Posta Magazine. - 2015. - №12. - С. 28.
19. Делёз Ж. Кино / Ж. Делёз. Пер. Б. Скуратов. – М.: Ад Маргинем, 2016– С. 5
20. Делёз, Ж. Кино / Ж. Делёз. Пер. Б. Скуратов. – М.: Ад Маргинем, 2016. – С. 506
21. Делёз, Ж. Кино / Ж. Делёз. Пер. Б. Скуратов. – М.: Ад Маргинем, 2016. – С. 9
22. Достоевский Ф.М. Белые ночи. Рисунки М.В. Добужинского.. - М: Аквилон, 1923. - С. 15, 25, 45.
23. Критика. Последняя сказка Риты // Kinopoisk.ru URL: <https://www.kinopoisk.ru/press/2676/> (дата обращения: 23.04.17).
24. Кувшинова М. Кино как визуальный код. - М: Книжные мастерские, Сеанс, 2014. - С. 77.
25. Кудрявцев С. В. 3500. Книга кинокритик. В 2 томах. Том 1. А-М, Печатный двор, 2008, 348 стр.

26. Лаврентьева Е.А. Кино-язык и принципы сценарного построения визуального ряда в графическом дизайне // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. - 2013. - №. 2. - С. 176-184
27. Литвинова Р. М. Обладать и принадлежать. - М: Амфора, 2006. - С. 71.
28. Мерлино Б. Феллини/Пер с фр. Л.Ф. Матяш. М: Молодая гвардия. – 2015. – 309 с.
29. Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. - 2 изд. - СПб: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2010. - С. 132.
30. О Сотрудничестве с Ренатой Литвиновой // Официальная страница бренда Zarina Russia URL: https://www.facebook.com/Zarinafashion/?hc_ref=PAGES_TIMELINE (дата обращения: 10.05.17).
31. Платон Государство. 8 изд. - Москва: АСТ, 1971. - С. 345.
32. Пушкин А.С. Рабочие тетради // Лицейская ПД 829. - М: Искусство, 1995. - С. 38.
33. Рекомендации Фильмов // Официальный сайт Юрия Грымова URL: <http://grimov.ru/recommendation/recommendation-film/> (дата обращения: 22.05.17).
34. Рената Литвинова // Узнай Все URL: <http://www.uznayvse.ru/znamenitosti/biografiya-renata-litvinova.html> (дата обращения: 20.04.17).
35. Сергей Эйзенштейн. Будущее звуковой фильмы // Lib.ru [Электронный ресурс] URL: http://www.lib.ru/CINEMA/kinolit/EJZENSHTJEJN/s_budushchee_zvukovo_j_filxmy.txt (дата обращения: 17.03.17).

36. Станиславский К. С. Работа актера над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика. - Москва: Прайм-Еврознак, 2008. - С. 168.
37. Суминова Т.Н. Авторское кино в контексте современных трансформаций семиотического пространства // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. - 2016. - №3 (7). - С. 79-83.
38. Титова А.А. СОВРЕМЕННЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В СОЦИОЛОГИИ КИНО // Научное сообщество студентов XXI столетия. ОБЩЕСТВЕННЫЕ НАУКИ: сб. ст. по мат. VI междунар. студ. науч.-практ. конф. № 6. URL: sibac.info/archive/social/6.pdf (дата обращения: 23.05.2017)
39. Тищенко Н.В. Развитие исследований кинематографа : от "языка кино" к "языку социума" // Теория и практика общественного развития. - М: 2014. - № 15 - С. 89-91.
40. Тищенко Н.В. Развитие исследований кинематографа : от "языка кино" к "языку социума" // Теория и практика общественного развития. - М: 2014. - № 15 - С. 89-91.
41. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем в 30 томах. - Том 1. [Рассказы. Повести. Юморески], 1880—1882 изд. - М: Наука, 1974. - С. 55.
42. Шматова, Г.А. Постдраматический режиссер, зритель и современный московский театральный контекст / Г.А. Шматова // Знание. Понимание. Умение. – 2016. - №3. – С. 322-328.
43. «Литературный поезд» впервые вышел на линию с пассажирами // Официальный сайт Петербургского метрополитена URL: <http://www.metro.spb.ru/news/item/id/1115> (дата обращения: 10.05.17).

44. About Us // Sundance Festival URL: <http://www.sundance.org/about/us> (дата обращения: 19.05.17).
45. Campari Red Diaries // Campari.com URL: <http://www.campari.com/> (дата обращения: 11.05.17).
46. Chaplin C. Charles Chaplin: My Autobiographie, London, Penguin Books, : 1966, p. 88
47. Collistar New Collection Italian Beauty // Collistar.com URL: <https://www.collistar.com/int/catalogsearch/result/?q=italian+beauty#/page/2> (дата обращения: 15.05.17).
48. Jim Jarmusch on Roberto Benigni and The Sons of Lee Marvin (interview) // Youtube.com URL: <https://www.youtube.com/watch?v=SyWFJyEDxpg> (дата обращения: 23.05.17).
49. John Coopers Interview // NY Times URL: https://www.nytimes.com/2014/01/15/movies/john-coopers-stealth-direction-of-sundance-film-festival.html?_r=0 (дата обращения: 19.05.17).
50. Jonathan Romney (22 February 2014) Jim Jarmusch: how the film world's maverick stayed true to his roots. // The Guardian. . - 2015. - №12. - С. 15.
51. Mast G. A Short History of the Movies. Chi.: The Univ. of Chicago Press, 1981, p. 288–289
52. Matt Zoller Seitz The Wes Anderson Collection. - New York: Harry N. Abrams, 2013. - С. 199.
53. Matt Zoller Seitz The Wes Anderson Collection. - New York: Harry N. Abrams, 2013. - С. 256.
54. Matt Zoller Seitz The Wes Anderson Collection. - New York: Harry N. Abrams, 2013. - С. 56.
55. Nicole Kidman Interview // Hollywood Reporter URL: <http://www.hollywoodreporter.com/news/nicole-kidman-stanley-kubricks-lens-382186> (дата обращения: 19.05.17).

56. Paolo Sorrentino on Fellini's Roma // Criterion URL: <https://www.criterion.com/current/posts/4346-paolo-sorrentino-on-fellini-s-roma> (дата обращения: 11.05.17).
57. Stam R. Film Theory: An Introduction. - Oxford: Paperback, 2000. - P. 85.
58. Stanley Kubrick's Photos of New York Life in the 40s // <http://twistedifter.com/> URL: <http://twistedifter.com/2011/12/stanley-kubricks-new-york-photos-1940s/> (дата обращения: 22.04.17).
59. The Chemical Brothers - Let Forever Be // Youtube.com URL: <https://www.youtube.com/watch?v=s5FyfQDO5g0> (дата обращения: 20.04.17).
60. Thomas, June (2011-10-13) "Pedro Almodovar's filmography: What I learned from watching all his films" // Slate.com URL: http://www.slate.com/articles/arts/the_completist/2011/10/pedro_almodovar_s_filmography_what_i_learned_from_watching_all_h.html (дата обращения: 11.05.17).
61. Vincent Lobrutto Stanley Kubrick: A Biography. - New York: Bargain Price, 1999. - С. 6.
62. Warhol A. Big Interview Stories // Interview. - 1996. - №26. - С. 34.
63. Wes Anderson Colour Palettes // Another Mag URL: <http://www.anothermag.com/art-photography/3586/wes-andersons-colour-palettes> (дата обращения: 05.05.17).

Приложения

Изображение 1



Изображение 2



Изображение 3



Изображение 4



Изображение 5 и 6



Изображение 7



Изображение 8



Изображение 9



Изображение 10 и 11



Изображение 12 и 13

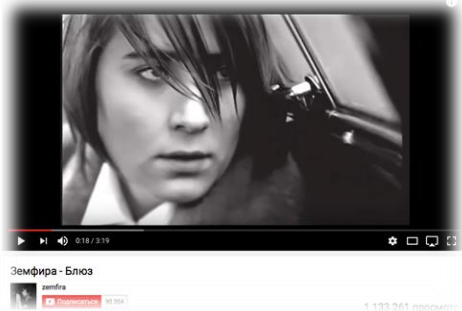


Изображение 14, 15, 16, 17, 18 и 19





Изображение 20, 21 и 22



Изображение 23 и 24



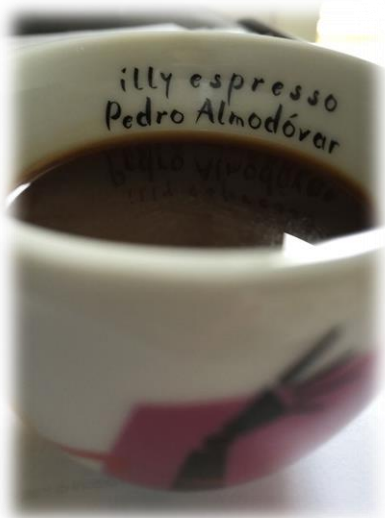
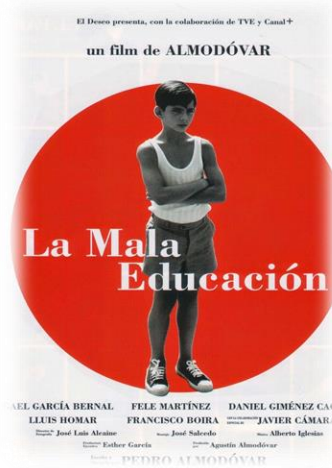
Изображение 25, 26 и 27



Изображение 28 и 29



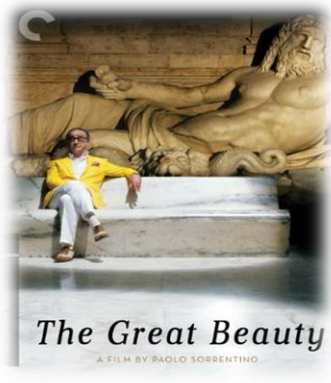
Изображение 30, 31, 32, 33



Изображение 34, 35 и 36



Изображение 37, 38, 39



Изображение 40, 41 и 42



"Killer in Red" by Paolo Sorrentino | Campari

Изображение 43 и 44



"Killer in Red" by Paolo Sorrentino | Campari



Изображение 45 и 46



Изображение 47 и 48



Изображение 49 и 50



Изображение 51, 52 и 53, 54



Изображение 55 и 56





Изображение 57, 58 и 59



Изображение 60 и 61



Изображение 62 и 63



Изображение 64, 65 и 66



Изображение 67 и 68



Фильмография

1. Алан Рене «В прошлом году в Мариенбаде», 1961, 128 мин.
2. Альфред Хичкок «Окно во двор», 1954, 112 мин.
3. Альфред Хичкок «Психо», 1960, 123 мин.
4. Андрей Тарковский «Зеркало», 1975, 107 мин.
5. Джим Джармуш «Патерсон», 2016, 112 мин.
6. Джим Джармуш «Пес-призрак - путь самурая», 1999, 131 мин.
7. Дэвид Кроненберг «Муха», 1986, 96 мин.
8. Жан-Люк Годар «Презрение», 1963, 104 мин.
9. Жорж Мельес «Исчезновение дамы в театре Робер Уден», 1896, 1:26 мин.
10. Жорж Мельес «Поливальщик», 1896, 1 мин.
11. Жорж Мельес «Путешествие на Луну», 1902, 13 мин.
12. Кевин Спейси «У моря», 2004, 112 мин.
13. Кристофер Нолан «Помни», 2000, 128 мин.
14. Лукино Висконти «Белые ночи», 1957, 118 мин.
15. Мишель Гондри «Human Behaviour», 1993, 3:26 мин.
16. Мишель Гондри «Вечное сияние чистого разума», 2004, 125 мин.
17. Мишель Гондри «Культовые клипы» 1999, 126 мин.
18. Мишель Гондри «Наука сна», 2006, 98 мин.

19. Мишель Гондри к/м «Пекановый пирог», 2003
20. Мишель Гондри музыкальный клип «Let forever be» (The Chemical Brothers), 2009, 3:42
21. Огюст и Луи Люмьер «Завтрак младенца», 1895, 0:45 мин.
22. Огюст и Луи Люмьер «Кормление ребенка», 1895, 0:45 мин.
23. Огюст и Луи Люмьер «Прибытие поезда на вокзал Ла-Сьота», 1895, 0:50 мин.
24. Орсон Уэллс «Гражданин Кейн», 1941, 129 мин.
25. Орсон Уэллс «Печать зла», 1958, 119 мин.
26. Паоло Соррентино «Великая красота», 2013, 134 мин.
27. Паоло Соррентино «Где бы ты ни был», 2011, 125 мин.
28. Паоло Соррентино «Изумительный», 2008, 87 мин.
29. Паоло Соррентино «Молодость», 2016, 114 мин
30. Паоло Соррентино к/м «Killer in Red» 2017, 11:25 мин
31. Паоло Соррентино к/м «Неспешная игра», 2009, 11 мин
32. Паоло Соррентино сериал «Молодой Папа», 2016
33. Педро Альмодовар «Джульетта», 2016, 130 мин.
34. Педро Альмодовар «Женщины на грани нервного срыва», 1988, 121 мин.
35. Педро Альмодовар «Закон желаний», 1987, 115 мин.
36. Педро Альмодовар «Кика», 1993, 125 мин.
37. Педро Альмодовар «Нескромное обаяние порока», 1983, 99 мин.
38. Педро Альмодовар «Свяжи меня!», 1990, 117 мин.
39. Педро Альмодовар к/м «Смерть на автостраде», 1976, 15 мин.
40. Рената Литвинова «Богиня. Как я полюбила», 2004, 101 мин.
41. Рената Литвинова «Последняя сказка Риты», 2012, 98 мин.
42. Рената Литвинова музыкальный клип «Блюз» (Земфира), 2005, 3:19
43. Рената Литвинова музыкальный клип «Мы разбиваемся» (Земфира), 2011, 4:07

- 44.Сергей Эйзенштейн «Александр Невский», 1938, 117 мин.
- 45.Сергей Эйзенштейн «Старое и Новое», 1929, 127 мин.
- 46.Стенли Кубрик «Заводной апельсин», 1971, 129 мин.
- 47.Стенли Кубрик «Космическая Одиссея : 2001», 1969, 137 мин.
- 48.Тенгиз Абуладзе «Покаяние», 1984, 143 мин.
- 49.Уэс Андерсон «Академия Рашмор», 1998, 94 мин.
- 50.Уэс Андерсон «Бесподобный мистер Фокс», 2009, 95 мин.
- 51.Уэс Андерсон «Водная жизнь», 2004, 119 мин.
- 52.Уэс Андерсон «Королевство полной луны», 2012, 102 мин.
- 53.Уэс Андерсон «Отель Гранд Будапешт», 2014, 118 мин.
- 54.Уэс Андерсон «Поезд на Дарджилинг», 2007, 99 мин.
- 55.Уэс Андерсон «Семейка Тененбаум», 2001, 100 мин.
- 56.Уэс Андерсон к/м «Бутылочная ракета», 1996, 34 мин
- 57.Уэс Андерсон к/м «Prada - Candy», 2013, 11 мин.
- 58.Уэст Андерсон к/м «Отель Шевалье», 6 мин.
- 59.Федерико Феллини «Восемь с половиной», 1963, 130 мин.
- 60.Федерико Феллини «Город женщин», 1980, 135 мин.
- 61.Федерико Феллини «И корабль плывет...», 1983, 124 мин.
- 62.Федерико Феллини «Сладкая жизнь», 1961, 117 мин.
- 63.Франсуа Трюффо «400 ударов», 1959, 94 мин.
- 64.Юрий Грымов «Му-му», 1998, 87 мин.

