1. **КИНО КАК ИСКУССТВО. РОЖДЕНИЕ И ПЕРВЫЕ ШАГИ КИНЕМАТОГРАФА**

* **Суть искусства**

***Искусство***– это всегда *подражание* (*мимесис*), чувственное выражение сверхчувственного, художественно-образное освоение мира и т.п.

* **Функции искусства:**

*эстетическая, социальная, компенсаторная, гедонистическая, познавательная, прогностическая, воспитательная*

* **Виды искусства**

По ***динамике*** искусство делится на:

*временное* (динамическое)

*пространственное* (пластическое)

*пространственно-временное* (синтетическое).

***Кино*** (наряду с эстрадой, хореографией, цирком, телевидением и театром) является *пространственно-временным зрелищным* видом искусства.

* **Кино – синтез искусств**

**Кино** – это синтез некоторых видов искусств: *театра, танца, литературы, изобразительного искусства.*

Как синтетический вид искусства, использующего *возможности движущейся картинки, слова, звука, света, цвета и др*., кино в состоянии показать человека более многосторонне.

***Подвиды:*** документальное кино, художественное кино, сериал.

***Жанры:*** комедия, драма, триллер, боевик, мелодрама

* **Понятие кинематографа**

***Кинематограф*** (от греч. κινημα, род. п. κινηματος – движение и греч. γραφω – писать, изображать) – отрасль человеческой деятельности, заключающаяся в создании движущихся изображений (синонимы: синематограф (от фр. cinématographe, устар.) и кинематография.

* **Основные кинопонятия**

***Киноискусство*** – *вид современного изобразительного искусства*, произведения которого создаются при помощи движущихся изображений.

***Киноиндустрия*** (кинопромышленность) – *отрасль экономики*, производящая кинофильмы, спецэффекты для кинофильмов, мультипликацию и демонстрирующая эти произведения для зрителей.

***Кинотехника*** – *техника*, при помощи которой создаются произведения киноискусства.

***Киноведение*** – *наука*, изучающая кинематограф.

* **Кинотехника**

***Развитие техники*** способствовало развитию кино, прошедшего путь от *движущейся фотографии* до *синтетического (*звукового, цветового, объемного, широкоэкранного*) зрелища*.

***Выразительные возможности кино*:** их обогащению *способствуют стереоскопичность, компьютерные технологии* и др.

* **Рождение кинематографа**

*Изобретателями кинематографа* считаются французы, братья ***Луи и Огюст Люмьеры***

(конец XIX в.).

Начало распространения кинематографа было положено съемкой и публичной демонстрацией *первых короткометражных фильмов.*

* **Первые киносеансы**

***Первый киносеанс*** состоялся в Париже *в марте 1895 г.* Но днем рождения кино считается *28 декабря 1895 г.*, когда в подвале «Гран Кафе» на бульваре Капуцинов состоялся первый коммерческий киносеанс*.*

Люмьеры демонстрировали несколько коротких (всего 50 сек.) роликов, первым из которых был *«Выход рабочих с фабрики»*. Однако наиболее популярным из этих роликов стал ролик под названием *«Прибытие поезда».*

* **Предвестник художественных фильмов**

Среди *репортажных съемок* братьев Люмьер была одна инсценированная лента – предвестник художественных фильмов, знаменитый «Политый поливальщик». Замысел навеян «юмористическим рассказом в девяти рисунках» *Эрмана Вожеля* 1887 г. Несложная история о мальчике, умышленно наступившем на водопроводный шланг, стала темой первой художественной картины со сценарием и актерами (хотя и любителями).

* **Жорж Мельес – создатель кинематографического зрелища**

***Первое киноателье*** открыл театральный режиссер, актер, продюсер *Жорж Мельес* в 1898 г. в Монтре, недалеко от Парижа. Театральная сцена, оснащенная кинотехникой, соседствовала с фотолабораторией.

На этой студии (переоборудованной и усовершенствованной в 1906 г.) Мельес снял все свои фильмы, среди них такие знаменитые ленты, как *«Путешествие на Луну» (1902), «Путешествие через невозможное» (1904), «Завоевание полюса» (1912).*

* **Рождение Голливуда**

***Hollywood*** (от англ. *holly* – остролист и *wood* – лес) – так *Дейда Уилконс* из Канзас-Ситиназвала участок земли в окрестностях Лос Анджелеса, который она купила в 1886 г.

В начале 1908 г. первые американские кинопроизводители потянулись из колыбели национальной киноиндустрии – Нью-Йорка на Западное побережье, в Калифорнию. С этого времени ведёт свою историю Голливуд – великая «фабрика грёз» и столица иллюзий. Первым кинематографистом, ступившим на землю Голливуда, был *Уильям Зелиг*, который купил часть земли, чтобы разместить на ней филиал своей чикагской кинокомпании.

* **Короткометражные фильмы**

Первые фильмы были *короткометражными* (15-20 метров, примерно 1,5 минуты демонстрации)

и по большей части – *документальные*, однако уже в комедийной инсценировке.

Съемочная и проекционная техника совершенствовалась, и уже к 1900-м годам *длина кинокартин увеличилась* до 200- 300 метров (15-20 минут демонстрации).

Количество и качество художественных приемов съемки, актерской игры и режиссуры также

стремительно росло.

* **Развитие кинематографа**

Широкое распространение и популярность кинематографа обеспечили его *экономическую выгодность.*

С усложнением и удлинением сюжета фильмов начинают формироваться *жанры* кинематографа, создается специфический для каждого жанра набор*изобразительных приемов.*

Наивысшего своего расцвета *«немое» кино* достигает к 1920-м годам, когда оно уже вполне оформляется *как самостоятельный род искусства*, обладающий своими собственными художественными средствами.

* **Гений кино**

Классические чёрно-белые фильмы **Чарльза Спенсера Чаплина** (по утверждению Бернарда Шоу, «единственного гения, которого дало миру киноискусство», пользовавшиеся особым успехом в период войны) впечатляют и сегодня, в век компьютеров и немыслимых спецэффектов.

Чаплин выступал в роли *сценариста, режиссера, актёра* (играя порой не одну роль в одной картине) и *композитора* одновременно, и, наверное, именно эта безумная любовь

к своему делу в сочетании с безграничным универсальным талантом Чарли сделала его фильмы поистине бессмертными.

* **Появление звука в кино**

***Певец джаза»*** - этопервый звуковой фильм, который выпустила в 1927 г. фирма *Уорнер Бразерс*.

Некоторые известные режиссеры и актёры (в том числе Чарли Чаплин) выступали против звукового кино, либо за то, чтобы звук не мешал их изобразительным экспериментам, но звук очень быстро завоевал себе место в кино, и к концу 1930-х гг. практически все фильмы стали звуковыми.

* **Освоение звука**

*Уменьшается роль приемов художественной выразительности*, которая прежде была призвана во многом, как раз, компенсировать отсутствие звука (звук подталкивал к созданию более реалистичного, имеющего четкий повествовательный сюжет, и менее условного кино).

Разнообразие художественных приемов и выразительных средств в кино падает, зато значительно *усиливается роль диалогов*, несущих главную содержательную и выразительную. нагрузку в достаточно большой группе фильмов.

* **Проблемы освоения звука**

1. Звук привел к удорожания производства, проката фильмов и потере иноязычных рынков.
2. Возможности немого кино были ещё далеко не исчерпаны.
3. Был прерван беспрецедентный взлёт изобразительных возможностей самого кинематографа (резко уменьшились возможности монтажа; требования тишины на площадке загнали съёмочные группы в павильон; необходимость исполнителям находиться на минимальном расстоянии от малочувствительного микрофона привела к малоподвижности мизансцен и др.).

* **Положительные стороны освоения звука**

1. Новое средство художественной выразительности.
2. Звук стимулировал создание реалистичного сюжетного кино.
3. Диалоги стали нести главную содержательную и выразительную нагрузку в фильмах.
4. Достигнута стандартизация скорости съёмки (вернее, её механическая стабилизация при съёмке и проекции).
5. Исчезли титры – абсолютно чужеродное, чисто литературное явление, разрывающее поток изображений.
6. Кино освободилось от «кинопунктуации» – множества разнообразных семиотических элементов, призванных облегчить понимание зрителем смысла действий персонажей и их отношения к окружающему (диафрагма, наплыв и т.п.).

* **Оркестровый контрапункт**

Из трех видов звука – *диалога, музыки* и *шумов* – ранний звуковой кинематограф изучал главным образом возможности совпадения изображения

и музыки.

Основной принцип выразительного использования звука в кино был сформулирован еще в 1928 г. *Сергеем Эйзенштейном*, *Всеволодом Пудовкиным* и *Григорием Александровым*: «Первые опытные работы со звуком должны быть направлены в сторону его *резкого несовпадения* со зрительными образами» – и там же назван ***«оркестровым»*** (в более поздней терминологии – «звукозрительным») ***«контрапунктом».***

* **С. Эйзенштейн о звуке**

***«Монтаж 1937»*** –в этом исследовании *Сергей Эйзенштейн* написал: «Действительно, *не* соизмеримы звук и изображение. И *не*соизмеримы “кусок” музыки с “куском” изображения. Но *образ* от “куска музыки” и *образ* от “куска изображения” – явления органически единые, сочетаемые и соизмеримые».

***«Вертикальный монтаж» (1940)*** *–* В этой статье он предложил связывать характер музыки с характером движения зрительского взгляда по экрану, подчеркнув значение ритмизации.

* **Музыкальная природа киноизображения**

***Балетная синхронизация*** изображения и фонограммы (в одном случае) выводит на первый план *ритмическую общность музыки и кино*, а построение фильма или фрагмента фильма во внутреннем соответствии с музыкальным произведением (в другом) раскрывает их *глубинное единство.*

* **Литература:**

*Великий Кинемо:* Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908-1919). – М., 2002.

*История зарубежного кино*: в 3 т. – М., 1965-1981.

*Кино*: Энциклопедический словарь. – М., 1987

*Разлогов К.* Мировое кино. История искусства экрана. – М., 2013.

*Садуль Жорж.* Всеобщая история кино. – М., 1958.

*Янгиров Р.М*. «Рабы Немого»: Очерки исторического быта русских кинематографистов за рубежом. 1920–1930-е годы. – М., 2008.

*Янгиров Р.М.* Другое кино: Статьи по истории отечественного кино первой трети ХХ века. – М., 2011.

1. **Мировое кино 20-х – 40-х годов ХХ века**

* **Самая чистая киноформа**

«Немое кино – самая чистая форма кинематографа. Ему, конечно, не хватает звука человеческого голоса и шумов. Но их добавление не искупило тех необратимых последствий, которые повлекло за собой. Если ранее не хватало одного только звука, то с его введением мы лишились всех достижений, завоеванных чистым кинематографом». *Альфред Хичкок.*

* **Поворот в истории развития киноязыка**

Фильм ***Дэвида Гриффита*** *«Нетерпимость» (Intolerance, 191*6) в силу сложности материала потерпел катастрофический провал в прокате, и содержавшиеся в ней художественные достоинства и оригинальные кинематографические идеи не были оценены сразу. Между тем, фильм, по сути дела, знаменовал собой поворот в истории развития киноязыка. В нем смысл формировался с помощью изображения – как внутри кадров, так и между ними (в монтаже).

*Попытка создать обобщающий смысл с помощью монтажа событий, не связанных между собой причинно-следственными связями,* предвосхищала монтажные поиски второй половины 1920-х.

* **Поточная система производства**

Американское кино стало ориентироваться на более ***поточную систему производства***, центром которой является *продюсер*. Одновременно заканчивается формирование *системы звезд* и устанавливается *система жанров*.

**Томас Харпер Инс** заложил *принципы, ставшие основой голливудской системы кинопроизводства:*

* основа фильма – железный сценарий;
* ориентация на звезд;
* общая координацию элементов фильма – за продюсером, покупающим сценарий, приглашающим звезд и нанимающим режиссера для работы с ними.

В общих чертах эта система, в разные времена становившаяся то более, то менее жесткой, сохраняется в Голливуде и ныне.

* **Кинорежиссёры 1920-х гг.**

***Эрих фон Штрогейм:*** «Глупые жены» (Foolish Wives, 1922) и «Алчность» (Greed, 1925).

**Сесиль Де Милль:** «Десять заповедей**»** (The Ten Commandments, 1923), «Динамит» (Dynamite, 1929).

***Кинг Видор:*** «Толпа» (The Crowd, 1928).

Роберт Флаэрти: «Нанук с Севера» (Nanook of the North, 1922), «Человек из Арана» (Man of Aran, 1934).

Родоначальником американской комедии стал ***Мак Сеннет***, с начала 1910-х снимавший т.н. «слэпстики» – фарсовые фильмы, развивавшие традиции цирковых трюков, строящихся на разного рода конфликтах человека и окружающей его предметной обстановки.

Персонаж ***Гарольда Ллойда*** представляет собой осторожного среднего американца, в конечном итоге преодолевающего враждебные обстоятельства.

В отличие от него, персонажи двух крупнейших представителей жанра – ***Чарльза Чаплина*** и ***Бастера Китона***, – наивные и благородные люди, находятся с внешним миром (с предметами, особенно являющимися продуктами индустриальной цивилизации, и с людьми – за исключением объектов их чувств) в неразрешимом конфликте.

* **Фильмы С. Б. Де Милля**

*С. Б. Де Милль* (1881 – 1959) – классик американского кино, один из образцовых режиссеров «золотого века Голливуда» с его пристрастием к помпезности, батальности и т.д.

Для многих его фильмов характерно обращение к христианским сюжетам.

Наиболее известные картины: *«Десять заповедей» (1923 г.),* *«Царь царей» (1927 г.), «Знак креста» (1932 г.), «Самсон и Далила» (1949 г.),*

* **Фильмы Мака Сеннета**

*Мак Сеннет* (1880 – 1960) – американский режиссёр, продюсер.

Он всегда   работал только в одном жанре экцентрической комедии.

Сеннет выпускал два-три короткометражных фильма в неделю, поэтому изобретённый однажды приём повторялся по нескольку раз и варьировался до тех пор, пока основательно не надоедал публике.

Некоторые из его фильмов: *«Мистер Джонс играет в карты» (1908 г.), «Коэн в Кони-Айленд (1912 г.), «Супружеская жизнь»*

*(1920 г.), «Прощальный поцелуй» (1928 г.)*.

* **Фильмы Бастера Китона**

*Бастер Китон* (англ.*Buster Keaton,*

1895 – 1966) – американский комедийный актёр и режиссёр, один из величайших комиков немого кино,

Создатель фильмов *«Шерлок-младший», «Навигатор», «Генерал»* и др.

Уже в первых комедиях Китона проявились его оригинальный юмор и уникальный стиль. По популярности он уступал теперь лишь Чарли Чаплину и Гарольду Ллойду.

* **Фильмы Макса Линдера**

*Макс Линдер (1883 – 1925) –* французский актёр-комик, сценарист и режиссёр немого кино.

Созданный им персонаж *Макс* стал первым в международном кинематографе экранным образом, повторяющимся от фильма к фильму, легко узнаваемым и запоминающимся.

Раннее творчество актёра оказало заметное влияние на Чарли Чаплина и Бастера Китона.

Некоторые из фильмов: «*Первый выход гимназиста» (1905), «Макс ищет невесту» (1910), «Макс – тореадор» (1913), «Будьте моей женой» (1920), «Король цирка» (1924).*

* **Фильмы Гарольда Ллойда**

**Гарольд Клейтон Ллойд** (англ. *Harold Clayton Lloyd*) – американский актёр и кинорежиссёр.

Наряду с Чалиным и Китоном – один из наиболее популярных и влиятельных киноактёров эпохи немого кино. Сделал двенадцать полнометражных фильмов в 20-х годах.

Некоторые из его картин: *«Молодой мистер Джаз» (1919) «На диком западе» (1920), «Застенчивый» (1924), «Первокурсник» (1925), «По воле небес» (1926), «Младший брат» (1927), «Гонщик» (1928), «Добро пожаловать, опасность» (1929).*

* **Фильмы Чарли Чаплина**

Сэр **Чаарльз Спенсер (Чарли) Чаплин** (англ. *Charles Spencer «Charlie» Chaplin*; 1889 – 1977) – американский и английский киноактёр, сценарист, композитор и режиссёр.

Мастер пантомимы и буффонады, он, начиная с 1920-х гг., перешёл на серьёзные социальные темы. С 1914 г. Чаплин стал выступать в качестве режиссёра и автора сценария большинства фильмов с собственным участием, с 1916 г. он также продюсировал фильмы, а с 1918 г. – писал музыку.

Некоторые из его фильмов: «Малыш» *(1920), «Золотая лихорадка» (1925), «Цирк» (1928), «Огни большого города» (1931).*

* **Немецкий экспрессионизм**

Основным фильмом немецкого движения, получившего название **экспрессионизм**, является «Кабинет доктора Калигари» (Das Kabinett des Dr. Caligari, Роберт Вине, 1919). Этот фильм (сценарий **Карла Майера):**

показал возможность создания фильмов, ориентирующихся не на театр и литературу, а на *живопись*,

продемонстрировал способность кинематографа делать полноценные произведения, задачей которых является запечатление не реальности (или наших представлений о ней), а *субъективных переживаний*.

Ориентация на живопись:

*«Ритмы»* ***Ханса Рихтера****,* «Опусы» **Вальтера Рутмана**, *«Этюды»* **Оскара Фишингера**, *«Симфонии»* **Викинга Эггелинга**.

Ориентация на личные переживания:

фильмы **Фридриха Вильгельма Мурнау** по сценарию Майера *«Последний человек» (1924), «Симфония ужаса» (1922)*, снятом по Дракуле Брема Стокера.

В фильмах **Фрица Ланга** *«Усталая смерть» (1921), «Нибелунги» (1924), «Метрополис» (1926)* изображение разработано настолько продуманно, тщательно и детально, что может соперничать с живописным.

* **Французский авангард: ранний период**

В 1920-х гг. Франция была одной из законодательниц кинематографической моды. Течение во французском кино, ответственное за это, получило название **Авангард**.

Первый период – ранний (также «первый», до 1924) – характеризовался *импрессионистскими* экспериментами.

Ориентация на впечатление (impress), оказываемое внешним миром на человека.

*Киноимпрессионисты:* **Луи Деллюк, Марсель Л"Эрбье, Жермен Дюлак и, отчасти, Жан Эпштейн.**

* **Французский авангард: поздний период (импрессионизм)**

В позднем Авангарде обычно выделяют три основные направления: **импрессионизм**, **сюрреализм** и **«чистое кино».**

Более представительным было первое из них, в котором поиски раннего Авангарда привели к значительным результатам – например, в картинах *«Дочь воды» (La Fille de l"eau, 192*5) и *«Маленькая продавщица спичек» (La Petite marchande d"allumettes, по сказке Андерсена, 1928)* **Жана Ренуара**, *«Падение дома Эшеров» (La Chute de la maison Usher, по Эдгару По, 1928)* **Жана Эпштейна**, в документальном фильме **Альберто Кавальканти** «Только время» (Rien que les heures, 1926) или в трех фильмах **Дюлак**, представлявших собой попытку создания визуального эквивалента музыкальному произведению (хотя все они были немыми, демонстрацию их предполагалось синхронизировать со звучанием музыки): *«Пластинка 927» (Disque 927, 1927)* на музыку Шопена, *«Тема и вариации» (Thèmes et variations, 1928)* и *«Арабеска» (Синеграфический этюд на тему «Арабески», Étude Cinégraphique sur une arabesque, 1929)* – обе на музыку Дебюсси.

* **Французский авангард: поздний период (сюрреализм)**

Сюрреализм, провозгласивший своей целью прямое воссоздание логики и атмосферы сновидения на экране, представлен во французском немом кино, по сути дела, единственным фильмом – *«Андалузским псом» (Un chien andalou, 1928)* **Луиса Буню**эля, сценарий которого написан в соавторстве с известнейшим художником-сюрреалистом Сальвадором Дали. В этой картине с помощью стандартного кинематографического инструментария того времени выстраивается совершенно немыслимая с точки зрения как здравого смысла, так и логики киноповествования, конструкция, подчиняющаяся законам освобожденного от контроля разума подсознания.

* **Французский авангард: поздний период («чистое кино»)**

В двух наиболее значительных фильмах этого направления – в *«Механическом балете» (Le Ballet mecanique, 1924)* художника-кубиста **Фернана Леже** и в *«Антракт»е (Entr"acte, 1924)* (в первой его части) **Рене Клера** – отсутствует даже малейшее подобие сюжета.

Среди других фильмов этого направления следует отметить *«Пять минут чистого кино» (Cinq minutes de cinéma pur, 1926)* **Анри Шометта** и *«Анемичное кино» (Anémic cinéma, 1925)* крупнейшего художника-дадаиста **Марселя Дюшана**.

* **Французское кино: вне направлений**

Французский фильм датского режиссера шведского происхождения **Карла Теодора Дрейера** *«Страсти Жанны д"Арк» (La Passion de Jeanne d"Arc, 1928)*.

В фильме **Абеля Ганса** *«Безумие доктора Тюба» (La Folie du Docteur Tube)* впервые было применено искажение изображения с целью показа восприятия этого мира психически больным человеком.

Фильм **Ганса Колесо** *(La Roue, 1923)* был большим шагом вперед в осмыслении возможностей кинематографического ритма. В *«Наполеоне» (Наполеон, увиденный Абелем Гансом, Napoléon vu par Abel Gance, 1927)*, Ганс значительно расширил представления о возможностях киноязыка.

* **Открытие кинематографа 1920-х гг.**

Одно из основных открытий кинематографа 1920-х: **возможность существования неповествовательной драматургии.**

С. Эйзенштейн, теоретически обосновавший в статье *«Драматургия киноформы» (1929)* возможность существования изобразительной драматургии, приводит десять видов таких конфликтов (*графический, пространственный, световой, темповый, конфликт объемов* и др.) – и каждый из них может столь же успешно формировать содержание фильма, как конфликт долга и чувства в классической драме.

* **Открытие кинематографа 1940-х гг.**

Достижением 1940-х годов с точки зрения изображения считается использование режиссёрами **«глубинной мизансцены»**, то есть такого способа организации пространства в кадре, когда оно разделено на ярко выраженные первый и второй планы, *резко* *отличающиеся по крупности*; при этом, как правило, имеет место активное движение вдоль оптической оси.

Это позволило добиться *большей динамичности кадра*; кинематограф смог применять одну из основных возможностей монтажа – *перемену крупности* (это, в основном, монтаж–*2*), – не прибегая к монтажной склейке.

* **Орсон Уэллс – пионер глубинной мизансцены**

Один из пионеров глубинной мизансцены – **Орсон Уэллс.**

Фильмы Уэллса, снятые в эти годы:

[1941](https://ru.wikipedia.org/wiki/1941_%D0%B3%D0%BE%D0%B4_%D0%B2_%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%BE) – «[Гражданин Кейн](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D1%80%D0%B0%D0%B6%D0%B4%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D0%BD_%D0%9A%D0%B5%D0%B9%D0%BD)» / *Citizen Kane,* [1942](https://ru.wikipedia.org/wiki/1942_%D0%B3%D0%BE%D0%B4_%D0%B2_%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%BE) –«[Великолепные Эмберсоны](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%B5%D0%BB%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B5%D0%BF%D0%BD%D1%8B%D0%B5_%D0%AD%D0%BC%D0%B1%D0%B5%D1%80%D1%81%D0%BE%D0%BD%D1%8B)» / *The Magnificent Ambersons,* [1946](https://ru.wikipedia.org/wiki/1946_%D0%B3%D0%BE%D0%B4_%D0%B2_%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%BE) – «[Чужестранец](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A7%D1%83%D0%B6%D0%B5%D1%81%D1%82%D1%80%D0%B0%D0%BD%D0%B5%D1%86_(%D1%84%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BC))» / *The Stranger,* [1947](https://ru.wikipedia.org/wiki/1947_%D0%B3%D0%BE%D0%B4_%D0%B2_%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%BE) – «[Леди из Шанхая](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B5%D0%B4%D0%B8_%D0%B8%D0%B7_%D0%A8%D0%B0%D0%BD%D1%85%D0%B0%D1%8F)» / *The Lady from Shanghai,* [1948](https://ru.wikipedia.org/wiki/1948_%D0%B3%D0%BE%D0%B4_%D0%B2_%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%BE) – «[Макбет](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B0%D0%BA%D0%B1%D0%B5%D1%82_(%D1%84%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BC,_1948))» / *Macbeth*

* **От Уэллса – до Ромма**

Полноценная глубинная мизансцена стала систематически применяться лишь в конце 30-х (в фильмах **Жана Ренуара** и **Кэндзи Мидзогути**, которых, впрочем, больше интересовала длительность плана – «план-эпизод», – чем глубинность композиции), а главным образом – в 40-х, в фильмах **Уэллса**, **Уильяма Уайлера** и **Михаила Ромма.**

* **Двойственность глубинной мизансцены**

Глубинная мизансцена создаёт одинаково мощные как **изобразительные**, так и **повествовательные** возможности.

Собственно говоря, это следует непосредственно из определения кинематографической мизансцены как таковой: *она есть расположение и способ движения объектов относительно плоскости кадра и одновременно относительно друг друга*.

* **Повествовательная составляющая кинематографа**

Разработка **повествовательной составляющей кино** началась уже в самом первом в истории повествовательном фильме («авансцена» и «арьерсцена» в *«Политом поливальщике»*), и именно она оказалась востребованной в период преимущественно повествовательного развития кинематографа.

Этот удобный способ безмонтажной организации театральноподобной мизансцены, ориентированной на речь, использовался большинством пионеров глубинной мизансцены (прежде всего **Уайлером** и **Роммом**).

* ***Литература***

*Кино: Энциклопедический словарь.* Гл. ред. С.И. Юткевич, М., 1987  
*Нечай О.Ф.* Основы киноискусства, М., 1989  
*Теплиц Ежи.* История киноискусства. В 4-х томах, М., 1968-1974  
*Селезнева Т.Ф.* Киномысль 1920-х годов, Л., 1972  
*Рошель Л.М.* Дзига Вертов, М., 1982  
*Шкловский В.Б.* Эйзенштейн, М., 1973

**3. Студийная система**

* **Оргустройство Голливуда**

Актера, режиссера, сценариста **Дэвида Гриффита** называли королем кино. Он открыл монтаж как творческий процесс. Крупные, дальние, средние планы, съёмка движения, резкие наплывы – все это заслуга «отца кинематографа». Один из его фильмов – «**Студийная система»** – организационное устройство Голливуда в период его «золотого века», которое оставалось неизменным с 1928 г. (создание *RKO Pictures)* до конца 1949 г. (продажа кинотеатров студии *Paramount*).

* **Производственные мощности и постоянный персонал**

Основой студийной системы было *наличие у каждой студии крупных производственных мощностей с постоянным персоналом.* Режиссёры, актёры и другие кинематографисты заключали со студиями долгосрочные контракты и находились в их полном распоряжении. За отказ от исполнения контракта полагались солидные штрафы. Студия раскручивала «звезду» практически с нуля, зачастую придумывая ей новое имя и биографию (т. н. звёздный конвейер). Карьера киноактёров полностью зависела от капризов студийного руководства. Профессиональные награды, как правило, распределялись по неформальному соглашению крупнейших киномагнатов.

* **Монополизация сетей сбыта**

Другой составляющей коммерческого успеха была монополизация*киностудиями сетей сбыта кинопродукции, то есть кинотеатров.*

Это позволяло манипулировать ценами на билеты. Владельцам независимых кинотеатров фильмы предлагались «пакетами» из пяти кинокартин, среди которых только одна была хитовой, а остальные шли «в нагрузку».

* **«Локомотивы» киноиндустрии**

На протяжении всех 1930-х годов экономическим локомотивом киноиндустрии выступала студия *Меtro-Goldwyn-Mayer* (*MGM*) во главе с **Л. Майером**; за ней с заметным отставанием следовала компания *Fox* во главе с **Д. Зануком** (переименованная в 1935 г. В *20th Century Fox* ). В разгар Великой депрессии все студии, кроме *MGM*, показали убыток. После того, как *MGM* покинули продюсеры-новаторы **И. Тальберг и Д. Селзник**, компания перестала развиваться и сдала в 1942 г. пальму первенства студии *Paramount Pictures.*

* **Второй и третий «эшелоны»**

Вслед за тремя этими гигантами следовали «середняки». Компания *Warner Bros.* вошла в число ведущих игроков после выпуска в 1927 г. первого звукового фильма **«Певец джаза»**, положившего начало революционному переустройству голливудской индустрии. Для меньшей из пяти крупных студий, *RKO Pictures*, звёздный час наступил в 1933 году, когда в прокат вышел её самый большой хит, **«Кинг-Конг»***.*

Малые кинокомпании не могли похвастаться разветвлёнными сетями кинотеатров. В этом сегменте в 1930-е гг. наибольший успех сопутствовал компании *Columbia Pictures*, однако в 1940-е гг. её обошла по оборотам старейшая киностудия Америки, *Universal Pictures*, основанная ещё в 1909 году.

* **Опыт *United Artists***

Кинокомпания *United Artists* была устроена иначе, нежели все остальные. Она не занималась напрямую кинопроизводством, а кредитовала независимых кинопроизводителей (например, студии **Селзника** и **Голдвина**) и обеспечивала дистрибуцию их продукции. Собственные кинотеатры у неё отсутствовали.

* **Антимонопольные действия**

Тотальный контроль кинотрестов над всем кинопроцессом от производства фильмов до «сбыта» их конечному потребителю не мог не вызвать озабоченности у антимонопольного ведомства. В 1938 г. против *Paramount Pictures* был начат процесс, который затянулся на долгие годы. В 1948 г. Верховный суд США наконец признал крупнейшую в стране кинокомпанию нарушившей закон о свободной конкуренции и потребовал разделения её кинопроизводственных мощностей и кинотеатров. Предполагалось, что вслед за *Paramount* все кинокомпании будут реорганизованы по образу и подобию *United Artists.*

* **Конец «золотого века Голливуда»**

Киномагнаты могли бы долго оспаривать обоснованность этого предписания, если бы **Ховард Хьюз** (новый владелец *RKO*) не поспешил продать небольшую сеть кинотеатров *RKO*. Этот прецедент свёл на нет аргументы остальных кинокомпаний. Продавая собственные кинотеатры, Хьюз рассчитывал ускорить процесс распада киномонополий, что должно было поставить их в равные условия с *RKO.* Последние кинотеатры были отделены от киностудий в 1954 году. На этом «золотой век Голливуда» подошёл к концу.

* **Кризис Голливуда**

Прибыль киностудий стала резко (до 90 %) падать, и не только из-за растущих отчислений дистрибуторам и владельцам кинотеатров. Посредственные фильмы-середняки перестали приносить прибыль, так как пакетный метод реализации кинопродукции ушёл в прошлое. Посещаемость кинотеатров ежегодно падала из-за массового распространения ТВ. Рядовые американцы всё чаще предпочитали проводить вечер перед телеэкраном, а не в кинотеатре. Наиболее бедствующие студии переходили под контроль иностранцев. Первой на американский кинорынок вторглась британская компания *Decca Records*, которая в 1951 г. установила контроль над студией *Universal*.

* **Погоня за актёрами-звёздами**

Непосредственным следствием краха студийной системы стал небывалый рост гонораров «звёзд» первой величины. Ввиду сократившихся финансовых поступлений студии были вынуждены расторгнуть долгосрочные контракты с высокооплачиваемыми актёрами и режиссёрами. Обострилась и конкуренция за громкие имена, ибо только они могли гарантировать фильму успех, под «звёзд» первой величины студиям было легче привлечь финансирование.

В эту эпоху самыми могущественными людьми в Голливуде становятся агенты популярных актёров, как, например, **Лев Вассерман**, работавший под эгидой компании *МСА.* В 1950 г. он выбил для **Джимми Стюарта** контракт, по которому тот получал за фильм не фиксированный заработок, а процент от прибыли.

Для многих актёров при решении вопроса об участии в съёмках определяющим фактором становилось привлечение к проекту режиссёра с именем. Это подстегнуло конкуренцию студий за услуги ведущих режиссёров; соответственно выросли и заработки последних. Тем не менее доходы актёров и режиссёров были несопоставимы. Характерный пример: за хичкоковский фильм «Поймать вора» режиссёр получил $50 тысяч, а исполнитель главной роли **Кэри Грант** – в 14 раз больше.

* **Последствия реформы**

Новая модель бизнеса плачевно отразилась на студиях *RKO*, *United Artists* и *MGM*, которые со временем были вынуждены уйти с рынка. Прежние монополисты предпочитали сдавать свои производственные мощности независимым продюсерам вроде **Хэла Уоллиса**, участвуя в финансировании наиболее перспективных кинопроектов. Собственное производство киностудий было переориентировано на недорогие телефильмы, которые были востребованы телеканалами для заполнения эфирного времени. В 1957 г. половина выпущенных в прокат фильмов была снята независимыми производителями

* **Возвращение в кинотеатры**

После хаотичной эпохи Нового Голливуда когда правила игры диктовали небольшие производители наподобие *BBS Productions*, старые киностудии вновь обрели прочную почву под ногами в 1980-е годы. Публику (в основном молодёжную) вернули в кинотеатры *научно-фантастические блокбастеры* **Дж. Лукаса** и **Стивена Спилберга**, предназначенные для просмотра на широком экране и зачастую организованные по принципу франшизы, который обеспечивает максимальные кассовые сборы.

* **Современный Голливуд**

К началу 1990-х в Голливуде сложилась новая «большая шестёрка» киностудий, за каждой из которых стоит крупный инвестор из другой сферы экономики: [*Columbia Pictures*](https://ru.wikipedia.org/wiki/Columbia_Pictures)*,* [*20th Century Fox*](https://ru.wikipedia.org/wiki/20th_Century_Fox)*,* [*Warner Bros.*](https://ru.wikipedia.org/wiki/Warner_Bros.)*,* [*Paramount Pictures*](https://ru.wikipedia.org/wiki/Paramount_Pictures)*,* [*Universal Studios*](https://ru.wikipedia.org/wiki/Universal_Studios)*,* [*Walt Disney Company*](https://ru.wikipedia.org/wiki/The_Walt_Disney_Company)(торговая марка[*Buena Vista*](https://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=Buena_Vista&action=edit&redlink=1)).

У каждой крупной студии имеется подразделение для дистрибуции домашнего видео (на [VHS](https://ru.wikipedia.org/wiki/VHS) и [DVD](https://ru.wikipedia.org/wiki/DVD)) и подразделение, которое специализируется на т. н. [независимом кино](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BC%D0%B5%D1%80%D0%B8%D0%BA%D0%B0%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B5_%D0%BD%D0%B5%D0%B7%D0%B0%D0%B2%D0%B8%D1%81%D0%B8%D0%BC%D0%BE%D0%B5_%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%BE) и [артхаусе](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D1%80%D1%82%D1%85%D0%B0%D1%83%D1%81): [*Miramax Films*](https://ru.wikipedia.org/wiki/Miramax_Films)при студии Диснея, [*Focus Features*](https://ru.wikipedia.org/wiki/Focus_Features) при студии *Universal,*[*Fox Searchlight*](https://ru.wikipedia.org/wiki/Fox_Searchlight)при *20th Century Fox* и т. д.

В роли «малых студий» в современном Голливуде выступают независимые компании [*Dream Works*](https://ru.wikipedia.org/wiki/DreamWorks)*,*[*Lionsgate*](https://ru.wikipedia.org/wiki/Lionsgate) и [*Weinstein Company*](https://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=Weinstein_Company&action=edit&redlink=1), а также [*New Line Cinem*a](https://ru.wikipedia.org/wiki/New_Line_Cinema), аффилированная с *Warner Bros.,* и *Metro-Goldwyn-Mayer,* фактически превратившаяся в «дочку» *Columbia Pictures*.

**О «советском Голливуде»**

Борис Захарович Шумяцкий (1886 – 1938) – советский государственный деятель, революционер, дипломат, журналист – в *1930 г. занял должность руководителя Всесоюзного кинофото-объединения «Союзкино», реорганизованного в 1933 г. в Главное управление кинофотопромышленности при СНК СССР.*

Поскольку советские киностудии работали на дореволюционной технике, было решено изучить и перенять опыт работы европейских и американских кинематографистов.

21 мая 1935 г. за границу выехала группа творческих научно-технических работников советской кинематографии.

Главная задача: *изучение новейших достижений зарубежной кинотехники, производства всех видов киноаппаратуры и кинооборудования, производимого в Европе и Америке.*

Генеральная реконструкция советского кинематографа – на основе опыта американского кинопроизводства: чёткий график съёмок, наличие должностных инструкций и т.п.

Григорий Козинцев написал в своих мемуарах: «*Шумяцкий привёз из Голливуда честное стремление совершить и техническую, и организационную революцию. Киногород должен был строиться где-то в Крыму, около Байдарских ворот. Мы верили в него, мечтали скорее переехать туда не только работать, но и жить*».

Строительство киногорода: 1936 – 1940 гг. Инфраструктура: 4 студии, 5 съёмочных групп, возглавляемых продюсером. Объём: 200 фильмов в год.

Известные американские кинематографисты Ф. Капра и Р. Рискин: *«Оригинальные идеи, в советских картинах реализуются лишь наполовину из-за технической отсталости – тexникa должна опережать мысль, только тогда можно быстро и плодотворно работать».*

15 июля 1935 г. представлена докладная записка председателю СНК СССР В.М. Молотову, а в декабре 1936 г. на VII Всесоюзном совещании по производственному плану художественной кинематографии озвучен план строительства южной базы советского кино – кинофабрики: *первая очередь Киногорода должна была обеспечить выпуск 200 полнометражных фильмов в год с последующим ежегодным и многократным увеличением объёма производства; обсуждались также вопросы подготовки кадров киноработников, задача практического овладения цветным кино.*

Пресса выступила против проекта Киногорода, в том числе писатели-сатирики И. Ильф и Е. Петров, которые сначала написали письмо И.В. Сталину, а 5 сентября 1936 г. опубликовали в «Правде» фельетон «Славный город Голливуд», где писали, что *«на 10 хороших картин в год в Голливуде приходится 700 совершенно убогих картин»*, и если это так, *«то зачем СССР строить свой Голливуд?».*

Западная пресса также посмеивалась над голливудскими мечтами Советов, правда, имея в виду, что многие вещи в Америке делаются несравненно лучше…

«Порочный проект» создания советского Голливуда назвали «вредительским».

Через несколько месяцев Б. З. Шумяцкий был арестован и приговорён к высшей мере наказания «*за попытку организовать в просмотровом кинозале в Кремле террористический акт против товарища Сталина*». Табличка с фамилией Шумяцкого была снята с его кабинета 8 января 1938 г. 29 июля 1938 г. приговор привели в исполнение. Б.З. Шумяцкий был реабилитирован 22 февраля 1956 г.

* **Литература**

**Chapman, James** (2003). *Cinemas of the World: Film and Society from 1895 to the Present* (London: Reaktion Books).

**Finler, Joel W.** (1988). *The Hollywood Story* (New York: Crown).

**Schatz, Thomas** (1998 [1988]). *The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era* (London: Faber and Faber).

Рябой В. «Крёстный отец» советского Голливуда / В. Рябой // Совершенно секретно. – 2017. – № 4. – URL:

<http://www.sovsekretno.ru/articles/id/5677/>

Шумяцкий Борис Захарович. – URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Шумяцкий,_Борис_Захарович>

Бернштейн А. Народный комиссар кинематографии / А. Бернштейн. – URL: https://csdfmuseum.ru/articles/139-Народный-комиссар-кинематографии

**4. Цвет в кино**

* **Из истории цвета в кино**

- Цветные фильмы появились практически сразу после появления чёрно-белых в 1896 г. У братьев Люмьер были удачные примеры ручной раскраски кадров, когда использовались 2-4 цвета, делавшие картинку очень размытой.

- В 1902 г. на нескольких кадрах «Путешествия на Луну» были применены отличные от чёрного и белого цвета красный и зелёный цвета, в сумме дававшие пурпурный оттенок.

- В 1922 г. вышел по-настоящему шедевр – цветная картина «Жертвы моря».

- В 1934 г. выходит фильм *La Cucaracha*, имеющий кое-какие оттенки в цветах.

- Официально первым цветным фильмом считается картина режиссёра из Армении Рубена Мамуляна «Бекки Шарп» (1935 г.)

- В СССР первым цветным фильмом можно считать «Броненосец Потёмкин», когда наши умельцы раскрасили красным цветом советский флаг.

* **Вирирование и тонирование**

***Вирирование*** *–* химический процесс, при котором в фильмокопии чёрное и оттенки серого превращаются в оттенки какого-либо цвета.

***Тонирование***различных сцен в разные цвета в зависимости от их характера *–* равномерная окраска копии в какой-либо цвет, в результате чего белое и светло-серое превращаются в оттенки этого цвета.

Кроме того, процессы вирирования и тонирования иногда совмещались в одной сцене, и тогда она оказывалась *двухцветной* (хотя и в ненатуральных цветах): тёмные тона были одного цвета, а светлые – другого.

* **Технологические трудности цветоделения**

***При съемке:*** деление всего изображения на несколько соответствующих разным цветам частичных изображений и их независимая запись.

***При проекции:*** объединение частичных (цветоделенных) изображений.

***Решение:*** чисто механическое, т.е. одновременная проекция через *цветные фильтры* на экран трёх различных плёнок, полученных в одной камере с помощью цветоделительной призмы ***Проблемы:*** необходима дорогая специальная проекционная аппаратуры; затруднительно обеспечить приемлемое качество совмещения трёх движущихся изображений.

* **Система Д.-А. Смита**

***Патент Джорджа Альберта Смита 1906 г.:*** покадрово чередуя проекционные светофильтры, показывать на экране кадры, последовательно снятые через соответствующие фильтры на одной плёнке.

***Проблемы:***

неудовлетворительные условия для восприятия;

принципиальная невозможность достигнуть качественного цветовоспроизведения движущихся объектов;

повреждение плёнки приводит к рассогласованию цвета на экране.

* **Переход к сложному методу**

Системы, в которых используют обычную чёрно-белую пленку – как негативную, так и позитивную, в которых цвет вводится только уже во время проекции и с помощью светофильтра, а не особого устройства плёнки, оказались в целом неприменимыми для массового использования.

В итоге цветное кино вынуждено было прийти к технологически самому сложному методу – ***совмещению в одной позитивной копии всех частичных цветных изображений.***

* **Двухцветный метод**

Непосредственное склеивание разноцветных позитивных пленок эмульсией к эмульсии (иначе пропадет резкость), но в этом случае число частичных изображений не может превышать двух, что дает весьма посредственное качество цветопередачи.

Тем не менее, большинство экспериментов конца 1910-х – начала 1920-х были основаны именно на таком двухцветном методе, с помощью которого начиная с 1922 были сняты несколько полнометражных игровых фильмов.

* **Трёхцветный метод**

В 1933 г. стала применяться полноценная трехцветная система *«Текниколор»*, в которой уже три частичных цветных изображения наносились на позитивную плёнку практически типографским методом, и эта система просуществовала два десятилетия, пока не была полностью вытеснена трехслойной позитивной пленкой, которая достигла приемлемого качества лишь к середине 1950-х гг.

* **Диктат художников**

Полное формирование изображения художником (при этом цвета, естественно, используются только те, которые удовлетворительно воспроизводятся) – т.е. классическая анимация или даже, в предельном случае, анимация, нарисованная непосредственно на киноплёнке*.*

Среди фильмов 1930-х гг. наиболее интересны и закончены в цветовом аспекте анимационные фильмы – например, картины Уолта Диснея и особенно цветные абстрактные ленты Оскара Фишингера (например, «Оптическая поэма», 1937), являющаяся иллюстрацией одной из Венгерских рапсодий Ференца Листа.

* **Цветопередача декораций**

Использование в игровом фильме подобранных с учётом характера цветопередачи декораций, что оказалось возможным только в очень условном фильме.

В трёхцветной системе условные декорации были применены в фильме «Волшебник из страны Оз» (1939 г.) Виктора Флеминга, в котором все эпизоды в стране Оз были выполнены в цвете

* **Цветовые акценты**

Использование специально подобранного цвета в обладающих особой эмоциональной значимостью (т.е. более условных по сравнению с остальной частью фильма) эпизодах.

Во второй серии «Ивана Грозного» С. Эйзенштейна эпизод «Пир опричников» – начало кульминации картины – решён в красном, золотом, голубом и чёрном цветах, движение и взаимодействие которых было аллегорически связано с идеями власти, борьбы и смерти

* **Цвет в мюзиклах**

В наиболее удачных из мюзиклов помимо раскрашенных с учётом возможностей плёнки декораций использовалось также цветное и разноцветное освещение (что, очевидно, связано со сценическим происхождением жанра) и даже искусственная модификация цветов уже снятых объектов и людей (система «Текниколор» позволяла независимо работать с каждым из трёх частичных изображений).

* **Утверждение цвета**

В середине 1960-х большинство крупнейших режиссёров снимают свой первый полнометражный цветной фильм, как правило, наслаждаясь возможностью широкого использования всей цветовой гаммы:

**Феллини.** «*Джульетта и духи»,*

**Антониони.** «*Красная пустыня».*

**Бергман.** *«Шепоты и крики».*

* **Цвет и освещение**

В «Красной пустыне» (за исключением эпизода фантазии) применено освещение настолько рассеянное и неяркое, что насыщенность используемых цветов значительно снижается. Так был задан своего рода полюс световой нейтральности в цветном фильме.

После этого кинематографисты стали активно двигаться в противоположном направлении, пока Бертолуччи не снял в 1970 г. фильм «Конформист» практически полностью в высококонтрастном освещении.

* **Обратный эффект**

Когда цветные фильмы стали преобладать над чёрно-белыми, на особую значимость стали претендовать чёрно-белые вставки в цветных фильмах.

Этот приём Андрей Тарковский использовал в сновидениях в своих фильмах «Зеркало» (1974) и  «Ностальгия» (1982).

* **Цветовые достижения**

1. Съёмка в специфических цветовых условиях восхода или заката без корректирующего светофильтра, в результате чего изображение приобретает неестественно красную тональность.
2. Снижающая насыщенность цветов латенсификация.
3. Печать позитива с двух идентичных, но различающихся по цветам негативов.
4. Произвольное изменение цветов.
5. Кадры, сделанные целиком в одном цвете – красном, синем и жёлтом.
6. Появление высококачественной цветной плёнки.
7. Повышение светочувствительности чёрно-белой пленки дало возможность снимать в сложных условиях лишь с минимальной подсветкой или вообще без неё.

* **Литература**

Бонгард С.А. Достижения и перспективы техники цветной кинематографии // [Техника кино и телевидения](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B5%D1%85%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%B0_%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%BE_%D0%B8_%D1%82%D0%B5%D0%BB%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D1%8F). — 1967. — № 10. — С. 23-29.

[Гребенников О.Ф.. Глава IV. Запись и воспроизведение цветного изображения // Основы записи и воспроизведения изображения. — Москва, 1982. — С. 162-201.](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%BE%D0%BB%D0%B4%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9,_%D0%95%D0%B2%D1%81%D0%B5%D0%B9_%D0%9C%D0%B8%D1%85%D0%B0%D0%B9%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87)

[Кино: Энциклопедический словарь. – Москва, 1987.](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%BE%D0%BB%D0%B4%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9,_%D0%95%D0%B2%D1%81%D0%B5%D0%B9_%D0%9C%D0%B8%D1%85%D0%B0%D0%B9%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87)

[Майоров Н. Цвет советского кино // Киноведческие записки. — 2011. — № 98. — С. 196-209.](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%BE%D0%BB%D0%B4%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9,_%D0%95%D0%B2%D1%81%D0%B5%D0%B9_%D0%9C%D0%B8%D1%85%D0%B0%D0%B9%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87)

[Масуренков Д. Свет в кино // MediaVision. — 2013. — № 1/31. — С. 60-62.](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%BE%D0%BB%D0%B4%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9,_%D0%95%D0%B2%D1%81%D0%B5%D0%B9_%D0%9C%D0%B8%D1%85%D0%B0%D0%B9%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87)

[Садуль Жорж. Всеобщая история кино. — Москва, 1958. — Т. 2.](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%BE%D0%BB%D0%B4%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9,_%D0%95%D0%B2%D1%81%D0%B5%D0%B9_%D0%9C%D0%B8%D1%85%D0%B0%D0%B9%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87)

**5. Мировое кино середины ХХ века**

* **Развитие кинодиалектов**

К концу 40-х годов кинематограф полностью освоил *структуру звукозрительного повествования* и в целом преодолел последствия технических проблем, связанных с переходом к звуку.

Создались все предпосылки для интенсивного развития кинематографа и киноискусства. При этом если в немом кино создавался «*киноязык»*, то в 1950–66 гг. формировались «*кинодиалекты»*.

Кинематограф 50–60-х годов двигался в нескольких направлениях одновременно.

* **1950–1960. Единое кино**

Главным достижением пятидесятых годов, несомненно, было то, что повествовательная и изобразительная линии кинематографа, до того развивавшиеся попеременно и независимо (повествовательные фильмы были, как правило, изобразительно бедны, а изобразительные обычно имели проблемы с повествовательным аспектом), наконец, смогли объединиться. Такой кинематограф можно назвать **«единым»**.

Движение к такому кинематографу началось еще во время войны, в таких фильмах, как например, эйзенштейновский *«Иван Грозный» (1-я серия, 1944)* и в меньшей степени – *«Детях райка» (1944)* **Марселя Карне.** Первым же – и, несомненно, важнейшим – фильмом такого рода был *«Гражданин Кейн» (1941)* **Орсона Уэллса**

* **Французская «новая волна**

**Французскую «новую волну»** нельзя считать стилистически единым течением – она скорее, есть символ *возрождения французского авторского кино*. Хотя есть всё же то, что отличает французскую новую волну от итальянского неореализма – это ***акцентуация кинематографической природы кинематографа****.* Если неореалисты старательно делали вид, что в кадре запечатлена «реальная жизнь» (то есть создавали зрителя-современника иллюзию реальности), то режиссеры новой волны, сохраняя в фильме все внешние признаки жизнеподобия, постоянно подчеркивали, что зрители всё-таки смотрят кино (то есть время от времени иллюзия реальности разрушалась).

* **Жан-Люк Годар**

**Жан-Люк Годар** в своих фильмах второй половины 1960-х гг. (*«На последнем дыхании», «Безумный Пьеро», «Уикэнд»*) пытался визуализировать процесс вербального мышления.

* **Франсуа Трюффо**

**Франсуа Трюффо** построил свой кинематограф в значительной степени как цитатную интертекстуальную конструкцию. Уже первый его полнометражный фильм *«400 ударов» (1959)* изобилует прямыми и косвенными цитатами из различных фильмов*.* И в дальнейшем он часто делал стилизации различных жанров, а в фильме *«Жюль и Джим» (1962)* создал стиль «ретро», интертекстуальный уже просто по своей природе.

* **«Новая волна»** – **антинеореализм**

Итак, новая волна была своего рода *антинеореализмом* (всё вроде бы настоящее, но одновременно и игра в кино – главным образом, Годар; или же всё настоящее, но одновременно и цитата – Трюффо и некоторые другие), была течением, впервые замкнувшим кинематограф на самого себя (то есть, по сути, впервые почувствовавшим приближающуюся стагнацию кино), и стала предвестником основного направления в киноискусстве двух последних десятилетий XX века – ***постмодернизма.***

* **1960–1966. Новый визуальный язык**

Новый поворот к изображению произошел после выхода на экраны *«Сладкой жизни»*, где произошло взаимопроникновение изобразительной и повествовательной драматургий, и с появлением трилогии **Микеланджело Антониони** *– «Приключения» (1960), «Ночи» (1961) и «Затмения» (1962).*

Главным изобразительным достижением кино начала шестидесятых стало осознание возможности выражать внутренний мир человека через вещественную среду, через состояние материального мира на экране (***внешний мир как внутренний****).* А первым приближением к такому киноязыку был, пожалуй, фильм *«Приговоренный к смерти бежал» (1956)* **Робера Брессона**, где авторское сверхвнимание к деталям и их воздействие на состояние героя были оправданы сюжетно.

* **Внутренний мир человека на экране**

Самое последнее, что было открыто в киноязыке – это то, о чем писал его первый крупный теоретик **Хуго Мюнстерберг**: прямое и непосредственное воплощение на экране внутреннего мира человека.

Две основные концепции воплощения на экране мышления и вообще психики в кинотеории:

* идея непосредственного показа психического процесса;
* идея воплощения того или иного психического мыслительного процесса в любом изображении на экране.

В 1930 году **Сергей Эйзенштейн**, готовясь к экранизации «Американской трагедии» Драйзера, создал *концепцию «внутреннего монолога»*, связанного с понятием «*внутренней речи»*, намного опередившую открытие концепции *«потока сознания».*

* **Новые возможности изобразительных приемо**

Кинематограф освоил модальность ***сновидения*** и особенно ***воспоминания*** к началу 1950-х годов.

Новым открытием кинематографистов стала идея о том, что переходить на ирреальную модальность можно без конвенциональных («повествовательных») приемов и с помощью простой *склейки.*

Впервые это произошло в фильме **Бергмана** *«Земляничная поляна» (1957)*, в которой, впрочем, переход от одной модальности к другой (*«реальность», воспоминание, сновидение*) ещё оправдывается повествовательно, тщательно подготавливается в диалоге и даже иногда поддерживается (в некоторых сновидениях) закадровым голосом.

* **Свободный переход к ирреальным модальностям**

Открытие свободного перехода к ирреальным готовилось в 1957-63 гг.

Прежде всего необходимо отметить *«Иваново детство» (1962)* **Андрея Тарковского**, где сны и «реальность» различаются только характером изображения и фактическим содержанием.

Фильм *«В прошлом году в Мариенбаде» (1961)* **Алена Рене** – первая после сюрреалистов попытка построить фильм в форме развернутого психического процесса (в данном случае процесса вспоминания).

**Федерико Феллини** в фильме *«8 1/2»* задействовалвсе четыре модальных пласта – ***«реальное», воспоминания, желаемое и сновидения***.

* **Тендениция к документальности**

В наших фильмах об Отечественной войне сказалась ***тенденция к документальности***: *«Подвиг разведчика» (1947)* **Б. Барнета**, *«Повесть о настоящем человеке» (1948)* **А. Столпера**, *«Рядовой Александр Матросов» (1948)* **Л. Лукова** и мн. др.

Бессмертному подвигу юношей и девушек Краснодона, организовавших сопротивление фашистским оккупантами и погибших геройской смертью, выдающийся советский режиссер, актер и драматург **С. Герасимов** посвятил двухсерийный фильм *«Молодая гвардия» (1948, по роману А. Фадеева).*

Художественно-документальные эпические полотна: *«Третий удар» (1948)* **И. Савченко**, *«Сталинградская битва» (1949)* **В. Петрова**, *«Падение Берлина» (1950)* **М. Чиаурели**.

* **Фильмы на бытовые темы**

Бесконфликтность, сглаживание трудностей послевоенного периода были свойственны некоторым фильмам на бытовые темы. Но в истории кино остались правдивые и талантливые произведения. Это прежде всего *«Возвращение Василия Бортникова» (1953)* выдающегося советского режиссера **В. Пудовкина** – о преодолении послевоенных трудностей в деревне, *«Сельская учительница» (1947)* **М. Донского**, *«Сельский врач» (1952)* **С. Герасимова** – по сценариям *М. Смирновой*. Главные роли в этих фильмах исполняли замечательные актрисы *В. Марецкая* и *Т. Макарова.* О творчестве советской интеллигенции рассказывали фильмы *«Во имя жизни» (1947)* **И. Хейфица** и **А. Зархи**, *«Сказание о земле Сибирской» (1948)* **И. Пырьева** и др.

* **Фильмы биографического жанра**

Русским флотоводцам *Нахимову* и *Ушакову* посвятили свои фильмы **В. Пудовкин** и **М. Ромм**; учёным *Мичурину, Павлову, Пржевальскому –* режиссеры **А. Довженко, Г. Рошаль, С. Юткевич.** О композиторах *Глинке, Мусоргском, Римском-Корсакове* рассказывали фильмы **Г. Александрова** и **Г. Рошаля.**

Биографические фильмы сыграли большую роль в популяризации достижений национальных культур, в объединении национальных культур в единую социалистическую культуру. На Украине режиссер **И. Савченко** поставил талантливый фильм о *Тарасе Шевченко*, главную роль в котором сыграл С. Бондарчук. В Узбекистане **К. Ярматов** создал кинобиографию *Алишера Навои* и *Авиценны.* В Латвии был поставлен фильм о поэте *Яне Райнисе*, в Грузии — о писателях *Гурамишвили* и *Церетели*, в Казахстане – о народных певцах *Абае* и *Джамбуле.*

* **Расширение тематики отечественного кино**

Крупным успехом киноискусства был фильм *«Большая семья» (1954)*, поставленный режиссером **И. Хейфицем** по роману В. Кочетова. Этот фильм рассказывал о кораблестроителях, ярко рисовал судьбы людей, создающих материальные ценности. В фильме снимались *Б. Андреев, С. Лукьянов, А. Баталов* и другие.

Советской молодежи, осваивающей целинные земли, был посвящен фильм **М. Калатозова** *«Первый эшелон» (1956).* В фильмах режиссера И. Хейфица «*Дело Румянцева» (1956), «Дорогой мой человек» (1958),* как и в «Большой семье», судьбы простых людей – рабочих, инженеров, врачей – прослежены с теплым чувством, умно, человечно, поучительно.

Об активной творческой жизни молодых рабочих поэтично рассказано в фильме **А. Зархи** *«Высота» (1957),* а в фильме **М. Швейцера** *«Чужая родня» (1956)* по повести В. Тендрякова «Не ко двору» показана борьба старого и нового в современном колхозном быту.

* **Новый киновзгляд на войну**

Тема войны получила новое освещение в фильмах: *«Летят журавли» (1957)* режиссера **М. Калатозова***,* *«Судьба человека» (1959)* **С. Бондарчука,** *«Баллада о солдате» (1959)* **Г. Чухрая.** Эти фильмы получили широкое общественное признание не только в нашей стране, но и за ее пределами.

Пафосом патриотизма овеяны фильмы *«Дом, в котором я живу» (1957)* **Я. Сегеля** и **Л. Кулиджанова** по сценарию **И. Ольшанского**, *«Мир входящему» (1961)* **А. Алова** и **В. Наумова**, *«Солдаты» (1957)* **А. Иванова**, **«Вступление» (1963)** *И. Таланкина* по рассказам В. Пановой.

Образ Ивана в фильме **А. А. Тарковского***«Иваново детство» (1962)* потрясает трагизмом. Ребенок, у которого война отняла не только мать, дом, но и само детство, проникает во вражеский тыл, собирает сведения о противнике и гибнет.

* **Военный киноэпос**

Наряду с картинами о рядовых героях войны в советском кино продолжалось создание эпических, масштабных произведений. Это *«Повесть пламенных лет»* *(1961)*, поставленная **Ю. Солнцевой** по сценарию *А. Довженко, «Живые и мертвые» (1964)* **А. Столпера** по роману *К. Симонова*, достоверно изображающие исторический подвиг народа, спасшего мир от фашизма.

Эпическая широта, историческая достоверность, отчетливая идейная направленность всегда были характерны для советских историко-революционных фильмов.

* **Киноэкранизации**

Экранизации романов *«Поднятая целина» М. Шолохова*, *«Первые радости» К. Федина*, *«Два капитана» В. Каверина* и многих других произведений рассказали о недавнем прошлом страны.

Среди многочисленных экранизаций произведений *М. Горького* выделяются фильмы **М. Донского «Мать**» *(1956)* и *«Фома Гордеев»* *(1959)*, среди чеховских – *«Попрыгунья» (1955)* **С. Самсонова**, *«Дама с собачкой» (1960)* **И. Хейфица.**

Наиболее масштабная, монументальная экранизация великого произведения русской литературы – четырехсерийный фильм *«Война и мир» (1966-1967)* **С. Бондарчука.** Фильм был удостоен высшей награды на Международном кинофестивале в Москве и приза Академии киноискусства и наук США – премии «Оскара». Он шел на экранах более чем 50 стран мира.

В *1968 г.* режиссер **А. Зархи** экранизировал роман *Л. Толстого «Анна Каренина».* Большая работа велась и по экранизации зарубежной литературной классики. Международное признание получили фильмы режиссера **Г. Козинцева** *«Дон Кихот» (1957), «Гамлет» (1964) и «Король Лир» (1971).*

* **Дальнейшее развитие отечественного кино**

Этапными для развития нашего кино стали фильмы *«Коммунист» (1958 г.)* **Ю. Райзмана***, «Девять дней одного года» (1962 г.)* **М. Ромма***, «Председатель» (1964 г.)* **А. Салтыкова, *«Отец солдата» (1965 г.)* Р. Чхеидзе*, «Никто не хотел умирать (1966 г.)* В. Жалакявичуса*,***

***«Ленин в Польше» (1966 г.)* С. Юткевича.**

* **Литература**

*История кинематографа / Часть 5: Последние открытия (1960–1966). - http://snimifilm.com/statyi/istoriya-kinematografa-chast-5-poslednie-otkrytiya-1960-1966.*

*Кино: Энциклопедический словарь.* – М., 1987.

**6. Мировое кино 1970-1990 гг.**

* **Экстенсивное развитие мирового кинематографа**

С одной стороны, экономическое процветание на Западе, развитие технических средств, плюрализм эстетических, стилистических и языковых возможностей, и, наконец, окончательное утверждение кинематографа в качестве признанного большого искусства (как раз к этому времени кино стало изучаться во многих университетах как академическая дисциплина) создали *беспрецедентную свободу* для всех авторов, включая и работающих в мейнстриме.

Но с другой стороны, после интенсивного поиска языковых и выразительных средств в начале 1960-х кино *стало развиваться экстенсивно*, эстетически осмысливая технические нововведения (цвет, новые форматы кадра, средства перемещения камеры) и осваивая сделанные ранее открытия, но, за редкими исключениями, не обнаруживая ни радикально новой эстетики, ни новых тем, ни, тем более, нового языка – т.е. эту свободу оказалось не к чему применить.

* **Луис Бунюэль**

Одной из лучших иллюстраций яркого авторского самовыражения в условиях *языковой и стилистической стабильности* являются поздние фильмы**Луиса Бунюэля** – едкие, даже издевательские картины философской направленности, основанные на виртуозной игре со сложившимися условностями и неоднозначными элементами нормативного киноязыка (для чего требуется, чтобы эти элементы и сам киноязык утвердились).

Фильмы: «*Ангел-истребитель»,* 1962, «*Симеон-столпник»,*1965, «*Дневная красавица*», 1967, «*Млечный путь»,* 1969, «*Скромное обаяние буржуазии»*, 1972, «*Призрак свободы*», 1974, «*Этот смутный объект желания»*, 1977.

В этих фильмах через зыбкость восприятия кинореальности декларируется зыбкость человеческого восприятия внешнего мира, и в этом смысле поздние картины Бунюэля являются тонкими аллегориями идеи агностицизма.

* **Повторение пройденного**

Режиссеры, создававшие новые приемы киноязыка, в 1970-е гг. демонстрируют отсутствие заметного творческого развития: в картинах **Антониони**, **Бергмана**, **Брессона**, **Годара**, **Куросавы** или **Рене** этого периода – по-прежнему часто весьма интересных, в целом не демонстрировали существенных эстетических и даже тематических нововведений.

Федерико Феллини, крупнейший новатор в послевоенном кинематографе, в этот период обращается к созданию на экране полуфантастического несколько гротескного ирреального мира, в котором, однако, заметны отзвуки проблем мира реального. Такая стилистика, не поддающаяся воспроизведению другими авторами, не может быть отнесена к сфере языковых поисков, и, скорее, является некоей реакцией на слишком сильное жизнеподобие, установившееся в кино с приходом цвета, реалистического освещения и др.

* **Приоритет тематики**

Очевидным становится интерес не столько к эстетической, сколько к тематической составляющей кинематографа.

В Италии это:

- блестяще владеющий цветом и светом, но сосредоточенный прежде всего на политике и сексе и их взаимосвязи **Бернардо Бертолуччи** («*Конформист»,* 1970; «*Последнее танго в Париже*», 1972;, «*Двадцатый век»*, 1976)

- изучающий социальные связи в историческом контексте **Этторе Скола** («*Мы так любили друг друга»*, 1975), «*Бал»*, 1983),

- снимающий неторопливые минималистские пасторали **Эрманно Ольми** («*Дерево для деревянных башмаков»*, 1978) и др.).

**«Последнее танго в Париже»** ([итал.](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%98%D1%82%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D1%8F%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%8F%D0%B7%D1%8B%D0%BA) *Ultimo Tango a Parigi*) — классический [эротический](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%AD%D1%80%D0%BE%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B0)  фильм режиссёра [Бернардо Бертолуччи](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%BE%D0%BB%D1%83%D1%87%D1%87%D0%B8,_%D0%91%D0%B5%D1%80%D0%BD%D0%B0%D1%80%D0%B4%D0%BE), вышедший на экраны в [1972 году](https://ru.wikipedia.org/wiki/1972_%D0%B3%D0%BE%D0%B4_%D0%B2_%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%BE). Главные роли исполняют [Марлон Брандо](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B0%D1%80%D0%BB%D0%BE%D0%BD_%D0%91%D1%80%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D0%BE) и [Мария Шнайдер](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B0%D1%80%D0%B8%D1%8F_%D0%A8%D0%BD%D0%B0%D0%B9%D0%B4%D0%B5%D1%80). Две номинации на премию «[Оскар](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%80_(%D0%BF%D1%80%D0%B5%D0%BC%D0%B8%D1%8F))»: за режиссуру Бертолуччи и актёрскую работу Брандо (седьмая и последняя в карьере Брандо номинация на «Оскар» за лучшую мужскую роль). Фильм сочетает в себе элементы эротической и философской мелодрамы.

**Братья Паоло** и **Витторио Тавиани** демонстрировали обеспокоенность социальными проблемами юга Италии («*Отец-хозяин»*, 1977).

**Марко Феррери** в позднебунюэлевской манере декларировал разложение современного общества («*Большая жратва»*, 1973).

**Пьер Паоло Пазолини**, отвлекшийся от идеологии в т.н. «трилогии жизни» («*Декамерон»*, 1971, «*Кентерберийские рассказы»* , 1972, «*Цветок тысячи и одной ночи»*, 1974), завершает свой жизненный путь фильмом, в котором пытается представить психическую патологию как продукт буржуазной культуры и общества («*Сало, или 120 дней Содома»*, 1975

* **Молодое и новое немецкое кино**

В оправившейся от послевоенного шока Германии возрождение киноискусства начинается с т.н. *Оберхаузенского манифеста (1962)*, авторы которого настаивали на необходимости развития низкобюджетного социально-ориентированного арт-кино и через некоторое время добились государственной поддержки своего проекта. Подписавшие манифест режиссеры и их последователи известны под общим названием «молодое немецкое кино» (а затем «новое немецкое кино»). Наиболее интересными представителями течения являются **Райнер Вернер Фассбиндер**, снимавший в несколько декадентской визуальной манере (зеркала, окна, дверные проемы и выстроенные через них многоплановые композиции) драмы о том, как разбиваются чувства в бездушной социальной атмосфере (*Торговец четырех времен года*, 1972, *Замужество Марии Браун*, 1979, *Тоска Вероники Фосс*, 1982, а также **Фолькер Шлендорф** (*Жестяной барабан*, 1979) и **Вернер Херцог** (*Стеклянное сердце,* 1976).

* **Эстетика советского кино**

В СССР авторы обращались не к тематической, а эстетической составляющей фильма. **Отар Иоселиани** в создаваемой с помощью мелких бытовых деталей и тщательно подобранной шумовой и музыкальной среды сдержанной интеллектуально-иронической манере показывает бренность бытия как одного человека (*Жил певчий дрозд,* 1970), так и целых культур (*Пастораль, 1*975). Аниматор **Юрий Норштейн** сочетает двухмерную технику перекладки (в ней фазы движения формируются перемещением или заменой физически не связанных между собой элементов объектов) с трехмерными ярусными декорациями и применяет множество других оригинальных технических приемов, чаще всего направленных на смягчение изображения, обычно в анимации довольно жесткого, и на естественность внедрения в анимационное изображение неанимационных элементов. В результате в картинах «*Ежик в тумане»* (1975) и «*Сказка сказок»* (1979) создается атмосфера неповторимости и зыбкости мироздания, в котором так важны хрупкие взаимоотношения.

* **Фильмы А. Тарковского**

Автобиографический фильм **Андрея Тарковского** «*Зеркало»* (1974) в некотором смысле является развитием идей «*8 1/2»* **Феллини** методами **Антониони**. Но, в отличие от Антониони, показывавшего через предметную обстановку состояния находящихся в кадре персонажей, Тарковский часто (особенно в сновидениях) передает через предметы состояния персонажей, которых мы не видим – прежде всего, авторское состояние (как условного автора фильма, так и не разу не появляющегося на экране персонажа, называемого Автором; в этом смысле картина весьма интересна и с точки зрения проблемы автора в кинематографе).

В следующей картине  «*Сталкер»* (1979) Тарковский нашел еще один способ прямого выражения процесса мышления на экране, причем в непрерывном развитии, а не с помощью монтажных сопоставлений (как это делалось, например, в прологе фильма  «*Персона»* Бергмана.

В обоих случаях опорную роль играют предметы, имеющие очевидную культурную отнесенность: кинопроектор, забиваемый в ладонь гвоздь, морг у Бергмана, и шприц, монеты, икона, пистолет у Тарковского).

И это открытие, по существу являющееся логическим итогом поисков начала 1960-х, оказалось единственным киноязыковым достижением 1970-х.

* **Американское кино 1970-х гг.**

Характер развития американского кино 1970-х заметно отличался от европейского:

1. Б*о*льшая ориентация кинематографа США на коммерческий, а не на художественный результат.
2. Распределение сфер влияния с ТВ (борьба за зрителя привела к своего рода джентльменскому разделу аудитории: киноиндустрия все меньше и меньше интересовалась зрителями зрелого возраста и все больше сосредоточивалась на молодом зрителе – молодежи и старших подростках).
3. Активная эксплуатация проблематики насилия.

* **Объединение тенденций**

Эти две тенденции объединились в самом заметном голливудском фильме 1960-х – в картине Артура Пенна «*Бонни и Клайд»* (*Bonnie and Clyde*, 1967) о двух легендарных молодых бандитах 1930-х. И поскольку герои декларировали, что они применяют насилие только в отношении сотрудников банков, которые они грабили, и полицейских, то в контексте молодежного движения конца 1960-х они приобрели романтические черты борцов с капиталистической системой. Но с узко кинематографической точки зрения в фильме интереснее всего сцена гибели героев, которая стала образцом для такого рода сцен на несколько десятилетий вперед. Сцена была очень жестко смонтирована из кадров, снятых не только с разных точек и в разной крупности (что было бы лишь адаптацией традиции Эйзенштейна, Куросавы и Хичкока), но также и с применением самой разнообразной оптики (до того использовать в одной сцене и широкоугольные, и длиннофокусные объективы считалось неправильным, поскольку они создают существенно различную геометрию видимого пространства) и, главное, с разной скоростью съемки: некоторые кадры были сняты рапидом.

* **Бонни и Клайд**

**Бо́нни Па́ркер** и **Клайд Бэ́рроу** ([англ.](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BD%D0%B3%D0%BB%D0%B8%D0%B9%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%8F%D0%B7%D1%8B%D0%BA) *Bonnie Parker and Clyde Barrow*) — известные американские грабители, действовавшие во времена [Великой депрессии](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%B5%D0%BB%D0%B8%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D0%B4%D0%B5%D0%BF%D1%80%D0%B5%D1%81%D1%81%D0%B8%D1%8F). В разное время в их банду входили Бак Бэрроу, старший брат Клайда; Бланш Бэрроу, жена Бака; Рэймонд Гамильтон, В. Д. Джонс, Джо Палмер, Ральф Фултс и Генри Метвин. Хотя сейчас они известны за примерно двенадцать ограблений банков, Бэрроу предпочитал грабить небольшие магазинчики и заправки. Считается, что по вине банды погибло по крайней мере девять полицейских и несколько гражданских лиц. Сами Бонни и Клайд убиты [техасскими рейнджерами](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B5%D1%85%D0%B0%D1%81%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B5_%D1%80%D0%B5%D0%B9%D0%BD%D0%B4%D0%B6%D0%B5%D1%80%D1%8B) и полицейскими из штата [Луизиана](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D1%83%D0%B8%D0%B7%D0%B8%D0%B0%D0%BD%D0%B0_(%D1%88%D1%82%D0%B0%D1%82)).

* **Возможности рапидной съемки**

Замедляющий время рапид, пожалуй, идеально подходит для съемок критических моментов жизни и особенно ее конца:

по соображениям психологии персонажа (известно, что в экстремальной ситуации психологическое время течет медленнее, что и является основой мотивации этого приема),

по авторским художественным соображениям:

* *по прагматическим* (он позволяет рассмотреть событие подробнее),
* *по повествовате*льным (он акцентирует важность события),
* *по философским* (он, по словам Тарковского, «позволяет вглядеться в движение времени») и т.д.
* **Тема агрессии и насилия в американском кино**

У **Френсиса Копполы** («*Крестный отец*» / *The Godfather*, 1972; «*Разговор»* / *The Conversation*, 1974; «*Апокалипсис сегодня»* / *Apocalypse Now*, 1979) насилие – чаще физическое – обычно движущая пружина событий,

приводящих к падению героя.

О насилии как естественном выражении свойственной человеку агрессивности, связанной, в свою очередь, с подавленной сексуальностью, – фильмы **Мартина Скорсезе** («*Таксист»* / *Taxi Driver*, 1976,  «*Бешеный бык»* / *Raging Bull*, 1980).

Проблемы агрессии и насилия – физического и психического – исследуются в лучшем фильме **Стенли Кубрика** «*Заводной апельсин»* / *A Clockwork Orange*, (1971).

Фильм **Милоша Формана** «*Полет над гнездом кукушки»* / *One Flew Over the Cuckoo"s Nest* (1975), центральный в творчестве режиссера, – притча о психологическом давлении на человека общества и власти, которые не гнушаются применить к непокорным и разрушительное физическое воздействие.

Картину «Крёстный отец» выдвинули сразу на десять «Оскаров», три из которых она и получила — за лучший фильм, за лучшую мужскую роль и за лучший сценарий. Фильм поставил своего рода прокатный рекорд — его посмотрело больше зрителей, чем казавшиеся навечно недосягаемыми «Унесенные ветром».

* **Другие темы американского кино**

**Роберт Олтман** снимал коллективные портреты различных слоев американского общества («*M.A.S.H.»*, 1970;  «*Нэшвилл»* / *Nashville*, 1975), разрабатывая при этом виртуозную технику движения камеры и экспериментируя с одновременным звучанием нескольких реплик.

**Вуди Аллен** рисовал юмористический портрет испуганного городского интеллектуала («*Энни Холл»*  / *Annie Hall*, 1977; «*Манхэттен»*  /*Manhattan*, 1979), которого сам и играл. **Боб Фосс** – хореограф по основной специальности – поднял мюзикл на качественно новый уровень, превратив танцевально-музыкальные номера из вставного комментария к банальному сюжету в органическую часть серьезного драматического действия («*Кабаре»*  / *Cabaret*, 1972; «*Вся эта суета»*  / *All That Jazz*, 1979).

Фильмы, откровенно ориентирующиеся на подростковую аудиторию: **Джордж Лукас** («*Звездные войны. Эпизод IV»* /*Star Wars. Episode IV*, 1977), **Стивен Спилберг**, «*Челюсти»* / *Jaws*, 1975; «*Инопланетянин*» (*E.T. The Extra-Terrestial*, 1982), **Роберт Земекис** «*Кто подставил кролика Роджера?»* / *Who Framed Roger Rabbit?*, 1988) сочетавший «живых» и анимационных персонажей, что интересно обыгрывало двойственную плоскостно-пространственную природу кино.

* **Общая характеристика кино 1980-х гг.**

В 1980-х – в начале 1990-х кино развивалось еще медленнее, чем в предшествующее десятилетие. Эстетические революционеры 1960-х постепенно сходят со сцены, социальные протестанты 1970-х теряют свой боевой дух, и на смену им не приходят сопоставимые по таланту художники, и отсутствуют какие-либо внешние факторы, способные стимулировать киноискусство. Практически не появляются и новые эстетико-технические средства: многоканальная звукозапись, позволяющая локализовать звук даже за спиной зрителя, не создала заметных художественных возможностей, а время визуальных компьютерных эффектов пришло несколько позже

* **Поиски кино 1980-х гг.**

**Алексей Герман** снимал картины, в которых повествовательная система как бы отрицает саму себя, и, тем самым, заставлял присмотреться к изображению, которое тщательно реконструирует былую эпоху, раскрывая трудноуловимую подоплеку происходящих на экране событий и глубинные механизмы Истории («*Мой друг Иван Лапшин»,* 1984» «*Хрусталев, машину!»,*1998).

**Александр Сокуров** боролся в кино с телесностью в пользу духа (зачастую понимаемому как смерть, иногда даже буквально), разрушая для этого сначала традиционные повествовательные структуры фильма («*Одинокий голос человека»,* 1978, прокат 1987), а затем также и изобразительные, прибегая для этого к оптико-химическим искажениям киноизображения («*Камень»*, 1992).

**Отар Иоселиани**, проживавший в Западной Европе, продолжал создавать картины о конфликте культур – устоявшейся и утонченной старой и грубой новой («*Фавориты луны»*  / *Les Favories de la lune*, 1984), »*Охота на бабочек»* / *La Chasse aux papillon*, 1992), *In vino veritas*(также  «*Прощай, дом родной!»* / *Adieu, plancher des vaches!*, 1999)), и **Вим Вендерс**, в несколько отстраненной манере снимающий фильмы об отчуждении («*Небо над Берлином»*  / *Der Himmel uber Berlin*, также «*Крылья желания»*, 1987).

Босниец **Эмир Кустурица** создал в фильме «*Время цыган»* («*Дом для повешения» /* *Dom za vesanje*, *Time of the Gypsies*, 1989) свою оригинальную эстетику, в значительной степени основанную на ярких, эмоциональных, романтичных и в то же время ироничных визуальных метафорах.

Американец **Тим Бертон** создал на экране эстетически целостные и выразительные фантастические миры: мир загробный («*Битлджус» / Beetlejuice*, 1988), мир мифов о нечистой силе («*Сонная лощина» / Sleepy Hollow*, 1999) или сказочный мир детских комиксов («*Бэтмен» / Batman*, 1989)

Неторопливое и сдержанное течение картин финна **Аки Каурисмяки** («*Жизнь богемы» / La Vie de Boheme*, 1992; «*Юха» / Juha*, 1998) время от времени прерывается неожиданными философски-ироническими деталями.

В неторопливых и медитативных фильмах нидерландского режиссера **Йоса Стеллинга** («*Иллюзионист*» */De Illusionist*, 1983), »*Стрелочник» / De Wisselwachter*, 1986) визуальный пласт явно преобладает над сюжетным.

Посвященные различным аспектам любви и секса картины испанца **Педро Альмодовара** («*Матадор» / Matador*, 1986),  «*Женщины на грани нервного срыва» / Mujeres al borde de un ataque de nervios*, 1988) весьма динамичны и сняты в кричащей цветовой гамме, подчеркивающей невротичность персонажей и действия.

Режиссеры нового поколения:

**представляют страны, никогда ранее не входившие в число лидеров,** – результат глобализации, превратившей весь мир в единое кинематографическое пространство (фильмы обычно снимаются в международной копродукции интернациональной съемочной группой).

**им свойственно говорить хотя и о достаточно серьезных вещах, но в легкой и ироничной манере** – результат культурной глобализации (слабеющее западное кино гальванизируется кинематографом развивающихся стран).

* **Интерес к иным культурам**

**Джим Джармуш:** «*Мертвец»*  / *Dead Man*, 1996; «*Ночь на земле*  / *Night on Earth*, 1991 (индейцы, народы др. стран).

**Чжан Имоу:** «*Красный гаолян*  / *Hong gao liang*, 1987; **Чен Кайге:** «*Прощай, моя наложница»* / *Bawang bie ji*, 1993 (Китай).

**Мохсен Махмальбаф:** «*Миг невинности»* / *Nun va goldun*, 1997; Аббас Киаростами «*Под оливами»* / *Zire darakhatan zeyton*, 1994 (Иран).

Последняя по времени мода на кино юго-восточной Азии (Гонконг, Тайвань, Южная Корея) имеет не столько эстетический, сколько тематический характер: в дальневосточной культуре, в силу отсутствия в ней европейского противопоставления тела и духа, гораздо спокойнее отношение к насилию, и сцены жестокости в кино этих стран снимаются со впечатляющим хладнокровием.

* **Постмодернизм**

*Постмодернизм* (это не «после модернизма» или «после модерна», а «после современности») как интеллектуальное течение сформировался в стабильную постиндустриальную эпоху в условиях отсутствия фундаментальных социально-экономических проблем и исторических вызовов. Он декларирует несуществование чего бы то ни было определенного.

Центральная идея постмодернизма – равноправие всех возможных дискурсов, или же, проще говоря, отрицание возможности существования истины как чего-то непреложного

Отказ от традиционной категории истины, от поисков новых объективных истин:

приводит к мысли, что «все уже сказано»;

мир начинает рассматриваться через призму культуры в целом («мир как текст»);

основной акцент в произведении переносится с его собственной эстетики и содержания на разнообразные культурные коды – так возникает цитатность как формообразующий элемент произведения (интертекстуальность);

устраняются любые культурные иерархии и оппозиции (противопоставления высокой/низкой культуры и др.);

понимание мира вообще и культуры в частности как состоящих из разрозненных фрагментов, связь между которыми не только не прослеживается, но и вообще не может быть установлена («мир как хаос»);

отрицание понятий добра и зла вызывает моральный релятивизм и, соответственно, ироничное отношение к описываемым или показываемым событиям, что в конечном итоге приводит к уменьшению эмоциональной вовлеченности в них зрителя (и позволяет свободно обращаться с рискованным или ранее запретным материалом).

Основную роль в течении постмодернизма сыграли **Дэвид Линч** и **Питер Гринуэй.**

В картинах Гринуэя (*Зет и два нуля* /*A Zed and Two Noughts*, 1985 и др.) основной эффект создается не столько повествованием, сколько изображением, цитирующим разнообразные произведения мировой живописи или стилизованным под разных художников, а также и цитатной постмодернистской музыкой Майкла Наймана.

Линч, напротив, работает с динамичным, но откровенно клишированным сюжетом, насыщенным мифологическими элементами (которые он демифологизирует, одновременно утверждая новые псевдомифологемы), и воплощаемым с помощью либо какой-то одной стилистики (по существу чуждой характеру сюжета – в фильме *Человек-слон* / *Elephant Man*, 1980), либо в свободной комбинации различных стилей – в особенности масскультовых, – спаянных в единое целостное пространство (наиболее характерный фильм – *Твин Пикс: Огонь, иди со мной*  /*Twin Peaks: Fire Walk with Me*, 1992).

Поздние постмодернисты оказались первым поколением, выросшим в видеотеке, в которой, естественно, жанр заметно превалирует над артхаусом.Среди фильмов такого рода наиболее значительным является *Бульварное чтиво / Криминальное чтиво / Pulp Fiction* (1994) **Квентина Тарантино** (работавшего, кстати, в видеопрокате), насыщенное цитатами из фильмов едва ли не из всех голливудских жанров и одновременно подрывающее все жанровые структуры.

* **Литература**

Великие кинорежиссеры мира. – М., 2012.

Разлогов К. Мировое кино. История искусства экрана. – М., 2013.

**7. Кино 2000-2010-х гг.**

Российский кинематограф как индустрия сформировался в первой половине 2000-х гг.: если в конце 90-х в среднем появлялось около 90 отечественных фильмов в год, то к середине 2010-х гг. это число перевалило за 250 (начала давать плоды новая система государственной поддержки). Режиссеры стали снимать фильмы не только о войне и бандитах, но и массовое кино (первым настоящим прорывом в котором стал «Ночной дозор»), осваивать большие бюджеты. Заявило о себе авторское кино — так называемая «новая волна» режиссеров (Н. Хомерики, А. Попогребский, Б. Хлебников, Б. Ьакурадзе, А. Герман-мл., А. Звягинцев). Раскол в Союзе кинематографистов, изменения в системе субсидий, смена министров культуры негативно влияли на еще не окрепшую индустрию, тем не менее российский кинематограф и телевидение постоянно находили, чем удивить и взволновать аудиторию: от «Груза 200» до «Левиафана», от «Школы» до «Горько!». Самой популярной у зрителей, по оценкам на КиноПоиске[[1]](#footnote-1), была военная тема: драмы «В августе 44-го», «9-я рота», «Сталинград», «Битва за Севастополь» и даже комедия «Пять невест». Эти ленты продолжают традиции классического советского военного кино и напоминают зрителям о героях прошлого, а также сочетают в себе зрелище, адресованное зрителям разных полов и поколений: тут есть и драматические обстоятельства, которые провоцируют актеров на создание сложных образов, и эффектные батальные сцены, требующие высоких затрат и нестандартных технических решений. Сегодня в России, как и за рубежом, зрители ходят в кино либо за лёгким времяпрепровождением (отсюда стабильный интерес к комедиям), либо за определённого рода визуальным аттракционом, который до пришествия на российские экраны IMAX заменяли именно сложнопостановочные фильмы о войне. Самый кассовый фильм нового века «Сталинград» Фёдора Бондарчука стал первым отечественным фильмом в формате IMAX (это и побудило зрителя, скептически настроенного по отношению к отечественному кино, сходить в кинотеатр, чтобы в том числе оценить умение российских кинематографистов работать с новыми технологиями).

Спортивная драма «Легенда № 17» про победу советской сборной по хоккею, не попав в пятерку самых кассовых фильмов, возглавила два других топа: по рейтингу и по количеству оценок. В итоге «Легенда №17» стала одним из двух российских фильмов последних 15 лет (вместе с комедией «О чём говорят мужчины»), которым удалось преодолеть планку в 100 тысяч пользовательских оценок.

Самый любимый российский режиссёр международного киносообщества – создатель «Елены» и «Левиафана» Андрей Звягинцев.

Отборщики Берлинале обращали внимание на работы Игоря Волошина, Анны Меликян, Алексея Мизгирёва, Светланы Басковой. На Венецианском фестивали наши картины взяли восемь, включая «Золотого льва», который подучил А. Звягинцев за «Возвращение», А. Сокуров – за «Фауста».

Не редкость, когда один и тот же человек выступает сразу в нескольких ролях, являясь одновременно режиссёром и сценаристом (а иногда ещё и актёром, монтажёром и композитором – например, как Юрий Быков). Чаще всего совмещают разные профессии режиссёры, а также сценаристы и  художники-постановщики. Реже всего меняют сферу деятельности операторы и художники по костюмам и декорациям – эти фундаментальные профессии требуют долгого обучения специальности и кропотливого труда, что редко позволяет «отвлекаться» от основной работы.

В последнее время становится всё больше как режиссёров, так и  продюсеров-женщин (особенно успешным стал «Питер FM» Оксаны Бычковой). Среди актрис в кино этих лет выделялась Оксана Акиньшина («Сестры», «Высоцкий. Спасибо, что живой», «Восемь первых свиданий»), среди актеров – Константин Хабенский и Данила.

На верхней строчке рейтинга режиссёров – пионер в области массового кино Тимур Бекмамбетов. У лидера авторского кино Алексея Балабанова каждый фильм становился предметом жарких споров. Один из самых известных за рубежом молодых российских режиссеров – Андрей Звягинцев,. «Сёстры» – единственная режиссёрская работа Сергея Бодрова-мл., чья жизнь трагически оборвалась ещё в 2002 году.

Сергей Сельянов, продюсер культовых фильмов Алексея Балабанова, закономерно лидирует в рейтинге продюсеров, к тому же на его счету сверхуспешная анимационная франшиза про трех богатырей (в данном рейтинге не учитывалась) и многочисленные эксперименты с жанровым кино, от совсем скромного «Парня с нашего кладбища» до нашумевшего и потребовавшего кропотливой работы с визуальными эффектами «Призрака». Глава Первого канала Константин Эрнст поддержал как продюсер сразу несколько громких проектов, определивших отношение зрителя к отечественному коммерческому кино, – прежде всего это «Дозоры» и «Высоцкий. Спасибо, что живой».

Если в начале нулевых ежегодно появлялось около 50 сериалов, то к 2015 г. объемы сериального производства увеличились в пять раз. Наиболее высокие оценки пользователей заслужили экранизация классики («Идиот») и оригинальная история про Одессу конца 1940-х («Ликвидация»), а также комедийный сериал о буднях врачей «Интерны» и культовая «Бригада».

**Пятёрка лучших фильмов 2000-х гг.**

*«Остров» Павла Лунгина*

*«Пианист» Романа Поланского*

*«Танцующая в темноте» Ларса фон Триера*

*«Догвилль» Ларса фон Триера.*

*«Мастер и Маргарита» Владимира Бортко*

* **«Остров»**

Если поначалу ТВ проигрывало кино в эстетическом и киноязыковом плане, оставаясь весьма примитивным (на уровне «кино говорящих голов» (talkies) Голливуда 1930-х гг.), то после середины 1980-х язык телевидения стал активно развиваться, и сегодня ТВ – одно из наиболее важных мировых социокультурных явлений.

2006 — лучший фильм на кинофестивале «[Московская премьера](https://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%9C%D0%BE%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D0%BF%D1%80%D0%B5%D0%BC%D1%8C%D0%B5%D1%80%D0%B0&action=edit&redlink=1)».

2007 — Шесть премий «[Золотой орёл](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%97%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D1%82%D0%BE%D0%B9_%D0%BE%D1%80%D1%91%D0%BB_(%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%BE%D0%BF%D1%80%D0%B5%D0%BC%D0%B8%D1%8F))» — «Лучший фильм года», «Лучшая мужская роль второго плана» ([Виктор Сухоруков](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D1%83%D1%85%D0%BE%D1%80%D1%83%D0%BA%D0%BE%D0%B2,_%D0%92%D0%B8%D0%BA%D1%82%D0%BE%D1%80_%D0%98%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87)), «Лучшая мужская роль» ([Петр Мамонов](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B0%D0%BC%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%B2,_%D0%9F%D1%91%D1%82%D1%80_%D0%9D%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87)), «Лучший режиссёр» ([Павел Лунгин](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D1%83%D0%BD%D0%B3%D0%B8%D0%BD,_%D0%9F%D0%B0%D0%B2%D0%B5%D0%BB_%D0%A1%D0%B5%D0%BC%D1%91%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87), «Лучший сценарий» (Дмитрий Соболев), «Лучшая операторская работа» ([Андрей Жегалов](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%96%D0%B5%D0%B3%D0%B0%D0%BB%D0%BE%D0%B2,_%D0%90%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%B5%D0%B9_%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B5%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87), посмертно).

2007 — Шесть премий «[Ника](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D0%B8%D0%BA%D0%B0_(%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%BE%D0%BF%D1%80%D0%B5%D0%BC%D0%B8%D1%8F))» — [«Лучший фильм года»](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%80%D0%B5%D0%BC%D0%B8%D1%8F_%C2%AB%D0%9D%D0%B8%D0%BA%D0%B0%C2%BB_%D0%B7%D0%B0_%D0%BB%D1%83%D1%87%D1%88%D0%B8%D0%B9_%D0%B8%D0%B3%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%BE%D0%B9_%D1%84%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BC), «Лучшая мужская роль второго плана» ([Виктор Сухоруков](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D1%83%D1%85%D0%BE%D1%80%D1%83%D0%BA%D0%BE%D0%B2,_%D0%92%D0%B8%D0%BA%D1%82%D0%BE%D1%80_%D0%98%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87)), «Лучшая мужская роль» ([Петр Мамонов](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B0%D0%BC%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%B2,_%D0%9F%D1%91%D1%82%D1%80_%D0%9D%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87)), «Лучшая режиссёрская работа» ([Павел Лунгин](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D1%83%D0%BD%D0%B3%D0%B8%D0%BD,_%D0%9F%D0%B0%D0%B2%D0%B5%D0%BB_%D0%A1%D0%B5%D0%BC%D1%91%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87)), «Лучшая операторская работа» ([Андрей Жегалов](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%96%D0%B5%D0%B3%D0%B0%D0%BB%D0%BE%D0%B2,_%D0%90%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%B5%D0%B9_%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B5%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87), посмертно), «Лучшая работа звукорежиссёра» (Стефан Альбине, Владимир Литровник, Степан Богданов).

***Павел Семёнович Лунги́и*** (род. [12 июля](https://ru.wikipedia.org/wiki/12_%D0%B8%D1%8E%D0%BB%D1%8F) [1949](https://ru.wikipedia.org/wiki/1949_%D0%B3%D0%BE%D0%B4), [Москва](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%BE%D1%81%D0%BA%D0%B2%D0%B0), [СССР](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%A1%D0%A1%D0%A0)) — советский и российский кинорежиссёр и сценарист, лауреат [Каннского кинофестиваля](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%BE%D1%84%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%B2%D0%B0%D0%BB%D1%8C) ([1990](https://ru.wikipedia.org/wiki/1990)), [Народный артист Российской Федерации](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D0%B0%D1%80%D0%BE%D0%B4%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D0%B0%D1%80%D1%82%D0%B8%D1%81%D1%82_%D0%A0%D0%BE%D1%81%D1%81%D0%B8%D0%B9%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B9_%D0%A4%D0%B5%D0%B4%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%86%D0%B8%D0%B8) ([2008](https://ru.wikipedia.org/wiki/2008)).

Наиболее известные фильмы: «Такси-блюз» (1990), «Луна-парк» (1992), «Свадьба» (2000), «Олигарх» (2002), «Царь» (2009).

* **«Пианист» - лучший фильм Романа Полански**

[Премия «Оскар»](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%80_(%D0%BF%D1%80%D0%B5%D0%BC%D0%B8%D1%8F)) в [2003 году](https://ru.wikipedia.org/wiki/2003_%D0%B3%D0%BE%D0%B4_%D0%B2_%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%BE): [Лучшая мужская роль](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%80%D0%B5%D0%BC%D0%B8%D1%8F_%C2%AB%D0%9E%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%80%C2%BB_%D0%B7%D0%B0_%D0%BB%D1%83%D1%87%D1%88%D1%83%D1%8E_%D0%BC%D1%83%D0%B6%D1%81%D0%BA%D1%83%D1%8E_%D1%80%D0%BE%D0%BB%D1%8C) ([Эдриен Броуди](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D1%80%D0%BE%D1%83%D0%B4%D0%B8,_%D0%AD%D0%B4%D1%80%D0%B8%D0%B5%D0%BD)), Лучшая режиссура ([Роман Полански](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%BE%D0%BB%D0%B0%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B8,_%D0%A0%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D0%BD)), Лучший сценарий ([Рональд Харвуд](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A5%D0%B0%D1%80%D0%B2%D1%83%D0%B4,_%D0%A0%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%B4))

[Премия BAFTA](https://ru.wikipedia.org/wiki/BAFTA_(%D0%BF%D1%80%D0%B5%D0%BC%D0%B8%D1%8F)) в [2003 году](https://ru.wikipedia.org/wiki/2003_%D0%B3%D0%BE%D0%B4_%D0%B2_%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%BE): Лучший фильм. Награда Дэвида Лина режиссёрам

[Каннский кинофестиваль](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%BE%D1%84%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%B2%D0%B0%D0%BB%D1%8C) в [2002 году](https://ru.wikipedia.org/wiki/2002_%D0%B3%D0%BE%D0%B4_%D0%B2_%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%BE): «[Золотая пальмовая ветвь](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%97%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D1%82%D0%B0%D1%8F_%D0%BF%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%8F_%D0%B2%D0%B5%D1%82%D0%B2%D1%8C)»

[Премия «Сезар»](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B5%D0%B7%D0%B0%D1%80) в [2003 году](https://ru.wikipedia.org/wiki/2003_%D0%B3%D0%BE%D0%B4_%D0%B2_%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%BE): Лучший актёр, Лучший оператор ([Павел Эдельман](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%AD%D0%B4%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D0%BC%D0%B0%D0%BD,_%D0%9F%D0%B0%D0%B2%D0%B5%D0%BB)), Лучшая режиссура, Лучший фильм, Лучшая музыка к фильму, Лучшая работа художника-постановщика/декоратора, Лучший звук

***Роман Полански*** - один из крупнейших кинематографистов послевоенного времени, уроженец Парижа, выросший в Польше и работавший преимущественно в Великобритании (1963-1967), США (1968-1976) и Франции (после 1976).

Наиболее известные фильмы: «Ребёнок Розмари» (1969), «Китайский квартал» (1974),

«Пианист» (2002).

* **«Танцующая в темноте»**

***«Танцующая в темноте»*** ([англ.](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BD%D0%B3%D0%BB%D0%B8%D0%B9%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%8F%D0%B7%D1%8B%D0%BA) *Dancer in the Dark*) — [музыкальный фильм](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D1%84%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BC)-[драма](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D1%80%D0%B0%D0%BC%D0%B0_(%D0%B6%D0%B0%D0%BD%D1%80)) режиссёра [Ларса фон Триера](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B0%D1%80%D1%81_%D1%84%D0%BE%D0%BD_%D0%A2%D1%80%D0%B8%D0%B5%D1%80) ([2000).](https://ru.wikipedia.org/wiki/2000_%D0%B3%D0%BE%D0%B4) Третий фильм трилогии фон Триера «Золотое сердце» («[Рассекая волны](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B0%D1%81%D1%81%D0%B5%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D0%B2%D0%BE%D0%BB%D0%BD%D1%8B)» — «[Идиоты](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%98%D0%B4%D0%B8%D0%BE%D1%82%D1%8B_(%D1%84%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BC,_1998))» — «Танцующая в темноте»). Автор музыки и исполнительница главной роли — певица [Бьорк](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D1%8C%D0%BE%D1%80%D0%BA). Фильм удостоен «[Золотой пальмовой ветви](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%97%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D1%82%D0%B0%D1%8F_%D0%BF%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%8F_%D0%B2%D0%B5%D1%82%D0%B2%D1%8C)» [Каннского кинофестиваля](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%BE%D1%84%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%B2%D0%B0%D0%BB%D1%8C). Песня Бьорк «I’ve Seen It All» номинировалась на премию «[Оскар](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%80_(%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%BE%D0%BF%D1%80%D0%B5%D0%BC%D0%B8%D1%8F,_2001))» как «Лучшая песня».

* **«Догвилль»**

***«Догвилль»*** ([англ.](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BD%D0%B3%D0%BB%D0%B8%D0%B9%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%8F%D0%B7%D1%8B%D0%BA) *Dogville*) — фильм режиссёра [Ларса фон Триера](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B0%D1%80%D1%81_%D1%84%D0%BE%D0%BD_%D0%A2%D1%80%D0%B8%D0%B5%D1%80) [2003 года](https://ru.wikipedia.org/wiki/2003_%D0%B3%D0%BE%D0%B4). Фильм отличается тем, что в нём почти отсутствуют декорации: границы домов и комнат лишь условно обозначены на полу съёмочной студии. Картина является первой частью трилогии «[США — страна возможностей](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%A8%D0%90_%E2%80%94_%D1%81%D1%82%D1%80%D0%B0%D0%BD%D0%B0_%D0%B2%D0%BE%D0%B7%D0%BC%D0%BE%D0%B6%D0%BD%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%B5%D0%B9)». Продолжением данного фильма является «[Мандерлей](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D0%B5%D1%80%D0%BB%D0%B5%D0%B9)» ([2005](https://ru.wikipedia.org/wiki/2005)). Третья часть должна была называться «Вашингтон» ([англ.](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BD%D0%B3%D0%BB%D0%B8%D0%B9%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%8F%D0%B7%D1%8B%D0%BA) *Wasington*), однако она так и не была снята.

* **Ларс фон Триbер**

***Ларс фон Триер*** ([дат.](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B0%D1%82%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%8F%D0%B7%D1%8B%D0%BA) *Lars von Trier*; имя при рождении — Ларс Триер, [дат.](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B0%D1%82%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%8F%D0%B7%D1%8B%D0%BA) *Lars Trier*; род. [30 апреля](https://ru.wikipedia.org/wiki/30_%D0%B0%D0%BF%D1%80%D0%B5%D0%BB%D1%8F) [1956](https://ru.wikipedia.org/wiki/1956), [Копенгаген](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D0%BF%D0%B5%D0%BD%D0%B3%D0%B0%D0%B3%D0%B5%D0%BD), [Дания](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D1%8F)) — датский [режиссёр](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B5%D0%B6%D0%B8%D1%81%D1%81%D1%91%D1%80), [сценарист](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D1%86%D0%B5%D0%BD%D0%B0%D1%80%D0%B8%D1%81%D1%82) и [актёр](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BA%D1%82%D1%91%D1%80), соавтор киноманифеста «[Догма 95](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%BE%D0%B3%D0%BC%D0%B0_95)». Известен своей плодовитой и противоречивой карьерой, охватывающей почти четыре десятилетия. Его работы известны своими жанровыми и техническими инновациями, конфронтационным исследованием [экзистенциальных](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%AD%D0%BA%D0%B7%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D0%BD%D1%86%D0%B8%D0%B0%D0%BB%D0%B8%D0%B7%D0%BC), социальных и политических вопросов, а также его отношением к таким темам, как милосердие, жертвоприношение и психическое здоровье.

Обладатель более ста наград и номинаций на кинофестивалях по всему миру, в их числе «[Золотая пальмовая ветвь](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%97%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D1%82%D0%B0%D1%8F_%D0%BF%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%8F_%D0%B2%D0%B5%D1%82%D0%B2%D1%8C)» («[Танцующая в темноте](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B0%D0%BD%D1%86%D1%83%D1%8E%D1%89%D0%B0%D1%8F_%D0%B2_%D1%82%D0%B5%D0%BC%D0%BD%D0%BE%D1%82%D0%B5)»), «[Гран-при](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D1%80%D0%B0%D0%BD-%D0%BF%D1%80%D0%B8_(%D0%9A%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%BE%D1%84%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%B2%D0%B0%D0%BB%D1%8C))» («[Рассекая волны](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B0%D1%81%D1%81%D0%B5%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D0%B2%D0%BE%D0%BB%D0%BD%D1%8B)»). А также премий «[Сезар](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B5%D0%B7%D0%B0%D1%80_(%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%BE%D0%BF%D1%80%D0%B5%D0%BC%D0%B8%D1%8F))», «[Давид ди Донателло](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B0%D0%B2%D0%B8%D0%B4_%D0%B4%D0%B8_%D0%94%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D1%82%D0%B5%D0%BB%D0%BB%D0%BE)», «[Гойя](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%BE%D0%B9%D1%8F_(%D0%BF%D1%80%D0%B5%D0%BC%D0%B8%D1%8F))», «[Независимый дух](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D0%B5%D0%B7%D0%B0%D0%B2%D0%B8%D1%81%D0%B8%D0%BC%D1%8B%D0%B9_%D0%B4%D1%83%D1%85)», «[Спутник](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BF%D1%83%D1%82%D0%BD%D0%B8%D0%BA_(%D0%BF%D1%80%D0%B5%D0%BC%D0%B8%D1%8F))» и др.

Ларс Фон Триер является основателем и акционером международной кинопроизводственной компании «[Zentropa Films](https://en.wikipedia.org/wiki/Zentropa) (англ.)[русск.](https://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=Zentropa_Films&action=edit&redlink=1), которая выпустила более семидесяти художественных фильмов и получила семь номинаций на премию «[Оскар](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%80_(%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%BE%D0%BF%D1%80%D0%B5%D0%BC%D0%B8%D1%8F))» за последние двадцать пять лет.

* **«Мастер и Маргарита»**

***«Мастер и Маргарита»*** — российский телесериал по [одноимённому роману Михаила Булгакова](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B0%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%80_%D0%B8_%D0%9C%D0%B0%D1%80%D0%B3%D0%B0%D1%80%D0%B8%D1%82%D0%B0) режиссёра [Владимира Бортко](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%BE%D1%80%D1%82%D0%BA%D0%BE,_%D0%92%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%B8%D0%BC%D0%B8%D1%80_%D0%92%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%B8%D0%BC%D0%B8%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87).

Владимир Бортко, по его же словам, поставил перед собой задачу наиболее полно и адекватно передать его содержание. В сериале снялись многие звёзды российского кино. [Москва](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%BE%D1%81%D0%BA%D0%B2%D0%B0) начала [1930-х](https://ru.wikipedia.org/wiki/1930-%D0%B5_%D0%B3%D0%BE%D0%B4%D1%8B) показана в тонах [сепии](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B5%D0%BF%D0%B8%D1%8F), [Ершалаим](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%98%D0%B5%D1%80%D1%83%D1%81%D0%B0%D0%BB%D0%B8%D0%BC) — жёлтыми и красными оттенками, а «чудеса» [Воланда](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%BE%D0%BB%D0%B0%D0%BD%D0%B4) и его спутников — в красках.

Девиз сериала: «Рукописи не горят!».

Премьера состоялась [19 декабря](https://ru.wikipedia.org/wiki/19_%D0%B4%D0%B5%D0%BA%D0%B0%D0%B1%D1%80%D1%8F) [2005 года](https://ru.wikipedia.org/wiki/2005_%D0%B3%D0%BE%D0%B4) на телеканале «[Россия](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%BE%D1%81%D1%81%D0%B8%D1%8F-1)» показом первых двух серий. В Российской Федерации сериал смотрели почти 40 млн человек.

* **Влади́мир Бóртко**

***Владимир Владимирович Бортко*** (род. [7 мая](https://ru.wikipedia.org/wiki/7_%D0%BC%D0%B0%D1%8F) [1946](https://ru.wikipedia.org/wiki/1946_%D0%B3%D0%BE%D0%B4), [Москва](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%BE%D1%81%D0%BA%D0%B2%D0%B0), [СССР](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%A1%D0%A1%D0%A0)) — советский и российский киноактёр, режиссёр театра и кино, сценарист, продюсер, политический деятель. С 1988 по 1990 год Председатель правления Ленинградского отделения Союза кинематографистов СССР. Лауреат [Государственной премии РСФСР](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%BE%D1%81%D1%83%D0%B4%D0%B0%D1%80%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D0%B0%D1%8F_%D0%BF%D1%80%D0%B5%D0%BC%D0%B8%D1%8F_%D0%A0%D0%A1%D0%A4%D0%A1%D0%A0_%D0%B8%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D0%B8_%D0%B1%D1%80%D0%B0%D1%82%D1%8C%D0%B5%D0%B2_%D0%92%D0%B0%D1%81%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%B5%D0%B2%D1%8B%D1%85) ([1990](https://ru.wikipedia.org/wiki/1990)) за телефильм «[Собачье сердце](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BE%D0%B1%D0%B0%D1%87%D1%8C%D0%B5_%D1%81%D0%B5%D1%80%D0%B4%D1%86%D0%B5_(%D1%84%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BC,_1988))» ([1988](https://ru.wikipedia.org/wiki/1988)). Депутат [Государственной Думы шестого](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%BE%D1%81%D1%83%D0%B4%D0%B0%D1%80%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D0%B0%D1%8F_%D0%B4%D1%83%D0%BC%D0%B0_%D0%A4%D0%B5%D0%B4%D0%B5%D1%80%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D0%BE_%D1%81%D0%BE%D0%B1%D1%80%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D1%8F_%D0%A0%D0%BE%D1%81%D1%81%D0%B8%D0%B9%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B9_%D0%A4%D0%B5%D0%B4%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%86%D0%B8%D0%B8_VI_%D1%81%D0%BE%D0%B7%D1%8B%D0%B2%D0%B0) и [седьмого](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%BE%D1%81%D1%83%D0%B4%D0%B0%D1%80%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D0%B0%D1%8F_%D0%B4%D1%83%D0%BC%D0%B0_%D0%A4%D0%B5%D0%B4%D0%B5%D1%80%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D0%BE_%D1%81%D0%BE%D0%B1%D1%80%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D1%8F_%D0%A0%D0%BE%D1%81%D1%81%D0%B8%D0%B9%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B9_%D0%A4%D0%B5%D0%B4%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%86%D0%B8%D0%B8_VII_%D1%81%D0%BE%D0%B7%D1%8B%D0%B2%D0%B0) созывов от [КПРФ](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D0%BC%D0%BC%D1%83%D0%BD%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D0%BF%D0%B0%D1%80%D1%82%D0%B8%D1%8F_%D0%A0%D0%BE%D1%81%D1%81%D0%B8%D0%B9%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B9_%D0%A4%D0%B5%D0%B4%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%86%D0%B8%D0%B8) (с 2011 года по настоящее время), заместитель (в VI созыве) и первый заместитель (в VII созыве) председателя комитета Госдумы по культуре. [Народный артист Российской Федерации](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D0%B0%D1%80%D0%BE%D0%B4%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D0%B0%D1%80%D1%82%D0%B8%D1%81%D1%82_%D0%A0%D0%BE%D1%81%D1%81%D0%B8%D0%B9%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B9_%D0%A4%D0%B5%D0%B4%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%86%D0%B8%D0%B8) ([2000](https://ru.wikipedia.org/wiki/2000)), [Народный артист Украины](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D0%B0%D1%80%D0%BE%D0%B4%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D0%B0%D1%80%D1%82%D0%B8%D1%81%D1%82_%D0%A3%D0%BA%D1%80%D0%B0%D0%B8%D0%BD%D1%8B) ([2003](https://ru.wikipedia.org/wiki/2003)).

**Десятые годы были не так уж и богаты на действительно запоминающиеся фильмы, тем не менее – вот двадцатка лучших:**

### **20.**[**«Прибытие»**](https://youtu.be/5Dyoa99FZiw)**(Arrival), 2016**

Не самый популярный у зрительских масс, но без сомнений удачный фильм канадского режиссера Дени Вильнева. Это чуть ли не философская притча, и главная звезда тут — гости из соседних галактик. Это – попытка понять цивилизацию через её язык, являющийся краеугольным камнем прогресса и понимания внешней среды.

### 19. [**«Тайна Коко»**](https://youtu.be/LW_s7b4SlIk) (Сoco), 2017

Это анимационный фильм потрясающей стилистики и нетипичной идеи. Такой открытый диалог с детьми о смерти, и о том, что она может быть лишь началом пути, не может не обращать на себя внимание.

### 18. [**«Джанго Освобожденный»**](https://youtu.be/4McenUEna3E) (Django Unchained), 2012

Главный герой познает мир, давая ему прикурить в своем неподражаемом, почти что варварском и языческом стиле. Тарантино превращает историю про рабовладельческий строй США в комикс о парнях с большими пушками.

### 17. [**«Джон Уик»**](https://youtu.be/x2db3fR1fBs) 1-3 (John Wick 1-3), 2014-2019

В стильной картине события развиваются с необыкновенной скоростью. Киану Ривз превратившился в икону мемов и историй про доброту и брутальность в одном лице.

### 16.[**«Одержимость»**](https://youtu.be/Q9PxDPOo1jw) (Whiplash), 2014

Главный герой, держащий в руках барабанные палочки, стал для зрителей почти что отражением в зеркале. Все мы когда-то испытывали желание доказать что-то миру, боясь, что мы полные неудачники. Но есть два пути по направлению к мечте. Либо сдаться, либо стоять до конца. И герой Шазелла, как и он сам, выбрали второй.

### 15. [**«Операция Арго»**](https://youtu.be/_HsNjJ61Eiw) (Argo), 2012

Один из самых пропагандистских и одновременно волшебных фильмов про Голливуд и киноиндустрию в целом.

### 14.[**«Убийца»**](https://youtu.be/SvQ3Mqm_D40) (Sicario), 2015

В фильме нет ничего лишнего, он предельно погружен в собственную историю и отрабатывает жанр криминальной драмы в каждой, даже не важной мелочи. Один из лучших фильмов в жанре.

### 13. [**«Логан»**](https://youtu.be/cBYOyPdUIOE) (Logan), 2017

Драма о человеке, который совершил в жизни слишком много ошибок, и все равно не хочет уходить на покой с этой почти экзистенциальной грустью в душе.

### 12. [**«Стрингер»**](https://youtu.be/NvlEQyiawno) (Nightcrawler), 2014

Герой, прикрывающийся стремлением достичь пресловутой американской мечты, обманывает сам себя и зрителя за компанию. Ему не так важны деньги и слава, скорее через свою грязную работу он пытается сублимировать собственную отчужденность от жителей погрязшего в нарцисизме Лос-Анджелеса.

### 11. [**«Манчестер у моря»**](https://youtu.be/9SQJMb32MDE) (Manchester by the Sea), 2016

Фильм констатирует: если ты в какой-то промежуток времени совершил ужасный поступок, то никакие книжки по позитивистской психологии не помогут, а второй шанс — лишь клише, не имеющее ничего общего с реальностью. Но ведь любой может совершить ошибку в жизни, и право каждого на самобичевание за этот поступок нельзя отрицать...

### 10. [**«Бердмэн»**](https://youtu.be/vH5ORmVTb1A) (Birdman), 2014

Фильм-пьеса о творческом кризисе и попытках выхода из него.

### 9**.**[**«Внутри Льюина Дэвиса»**](https://www.youtube.com/watch?v=9AZ3UdftWJM&feature=youtu.be) (Inside Llewyn Davis)

Представлен образ талантливого музыканта, который не хочет делать что-то ради масс, а творить то, к чему лежит душа ради собственного эго. Недостаточно быть просто хорошим, нужно быть трудолюбивым и талантливым, чтобы выделиться из массы тех, которые просто что-то умеют.

### 8. [**«Дюнкерк»**](https://youtu.be/AFNNqdtuhfA) (Dunkirk), 2017

Не диалогами и фактами личной истории, а несколькими ключевыми поступками режиссер Нолан умудряется очертить своих героев достаточно, чтобы мы прониклись их судьбой.

### 7. [**«Дурак»**](https://youtu.be/tVXB-zQQA74)**,** 2014

Героем нашего времени становится тот, кто вовсе не похож на человека, которому хоть кто-то из зрителей хочет подражать. Такой вот парадокс извечной русской попытки найти смысл в самом себе. Странный, и такой же непостоянный, как и все, что делает замечательный режиссер Юрий Быков.

### 6. [**«Руины прошлого»**](https://youtu.be/tsAMR6y_V3k) (Blue Ruin), 2013

Эта реалистичная история бессмысленной мести за убийство родных от лица смертельно уставшего человека стала одним из лучших триллеров последних лет.

### 5. [**«Мстители»**](https://youtu.be/bxwt6TvNxas) (The Avengers), 2012

Один из лучших фильмов по комиксам.

### 4. [**«Ла-ла-ленд»**](https://youtu.be/lneNCBIXD4I) (La La Land), 2016

Трогательная музыкальная история о любви, амбициях, человеческом эгоизме, и о том, как это может сначала опьянить, а затем ударить в голову грустным утренним похмельем.

### 3. [**«Социальная сеть»**](https://youtu.be/54izAMhnj0c) (The Social Network), 2010

Сама биография Цукерберга в фильме была абсолютно неважна. Режиссера больше волновала идея о человеке, который при помощи своей разработки смог объединить миллионы людей, которые почему-то номинально стали называть, по аналогии с вкладкой на сайте, себя друзьями. Но при этом сам он остался предельно одинок и несчастен, так и не найдя того нужного ему человека.

### 2.[**«Безумный Макс: Дорога ярости»**](https://youtu.be/an_MiUmpgs0) (Mad Max: Fury Road), 2015

Гениальный экшен, почти полностью снятый на натуре без использования графики.

Кино, которое доказывает, что остаться в веках можно только с помощью беспредельного авторского таланта и трудолюбия.

### 1.[**«Три билборда на границе Эббинга, Миссури»**](https://youtu.be/3iRsvVne6zw) (Three Billboards Outside Ebbing, Missouri), 2017

Объективно лучший фильм десятилетия в своей в сумме внешних факторов и творческих находок. Вовремя вышедший, прекрасно снятый, со стройным и не испорченным засильем клише сценарием и потрясающими актерскими работами Фрэнсис Макдормэнд и Сэма Рокуэлла.

\*\*\*

За это десятилетие и отечественные кинотворцы не стояли на месте, постоянно экспериментируя и пытаясь удивить зрителя.

15. [**«Кислота»**](https://youtu.be/ivqpGpZlXS8), 2018

Один из самых дерзких фильмов про молодых в этом десятилетии, снятый ими самими. С попыткой если не оправдаться, то хотя бы объясниться перед старшим поколением. «Что мы теперь можем предложить миру? Зарядку от айфона?» — говорит один из главных героев, смотря в экран, будто бы прожигая глазами зрителя.

14.[**«Сердце мира»**](https://youtu.be/wz6cTok1cJs), 2018

Не упиваясь идеями внутренней эмиграции как единственным способом уйти от российской реальности, режиссер Н. Мещанинова нашла свой путь, сняв кино с крайне важным для России посылом.

### 13**.**[**«Лето»**](https://youtu.be/AHpTgvUz86g)**,** 2018

Фильм считается достаточно точным срезом эпохи молодых нонконформистов с отличной музыкой и непередаваемым флером эпохи.

### 12. [«Время первых»](https://youtu.be/mvsYJgqsuNc), 2017

Лучший русскоязычный фильм о космосе. Люди негромко и предельно реалистично говорят в полутемных помещениях. Блеклые, словно выцветшая фотография, картины жизни в СССР 60-х годов. Видения детства, словно в «Солярисе». Потрясающие по внутреннему напряжению, но практически лишенные ненужной визуальной показухи сцены выполнения великой миссии настоящих советских людей.

### 11. [«Жить» (Василий Сигарев)](https://youtu.be/lCLNHtZEsPI), 2012

Если кто-то захочет узнать, о чем было наше кино в период медведевской «оттепели», то «Жить» В. Сигарева станет настоящей энциклопедией этого периода.

### 10. [«Как Витька Чеснок вез Леху Штыря в дом инвалидов»](https://youtu.be/bCtP7tjMGo0), 2017

Картина наполнена и тоской по прошлому, и непониманием между двумя родными людьми, которые даже не знают о том, что их связывает.

### 9. [«Географ глобус пропил»](https://youtu.be/IuDafsVi2fU), 2013

Показана извечная внутренняя иммиграция нашей гуманитарной интеллигенции без попытки найти из нее выход. Потому что пока что в этой реальности его просто нет. Одна из лучших ролей Константина Хабенского, создавшего образ Служкина, потерявшегося и никому не нужного человека с грустными глазами.

### 8. [«Чужая»](https://youtu.be/V08SRcbsmt0), 2010

Чуть ли не единственный фильм, реалистично и художественно рассказывающий о криминальном быте СНГ 90-х.

### 7. [«Легенда № 17»](https://youtu.be/j5FXGORdbos), 2013

Знаковое кино для всей отечественной киноиндустрии, которое проложило путь всем героическим спортивным лентам нового времени и спортивным драмам.

### 6. [«Теснота»](https://youtu.be/mMTOCM-VTBE), 2017

Без прикрас показаны проблемы консервативности национальных меньшинств, абсолютной несвободы женщины в мире, где правит традиция, ксенофобии.

### 5. [«Жить» (Юрий Быков)](https://youtu.be/2iLe17PoZgA), 2010

Первая полнометражная картина Юрия Быкова «Майор» является по сути продолжением его «Майора» и «Дурака», заложенных в них идей.

### 4. [«Брестская крепость»](https://youtu.be/B11CLxzhqPg), 2010

В фильме есть все, что нужно бескомпромиссной человеческой драме. Крепкая постановка и отличный сценарий, в котором подвиг становится чем-то обыденным, а героизм — последним, о чем задумывались советские войны на полях сражений. Они просто защищали Родину, не думая о том, что будет дальше.

### 3. [«Аритмия»](https://youtu.be/_ZG2AaZjcsM), 2017

Фильм сконцентрировал все отправные точки раздрая долгих семейных отношений, нежелания супругов понять друг друга, и попытки найти выход там, где его никогда и не было вовсе. Картина, возможно, и несколько слезливо и нереалистично, все же дает зрителю выход из супружеского ада, который так в глубине души ищут и хотят многие пары. Остаться друг с другом несмотря ни на что, переломив себя, и начав все заново.

### 2. [«Бык»](https://youtu.be/8kP2z0J7lw4), 2019

Одна из лучших деконструкций девяностых годов в России. «Бык» — в большей степени даже не рассуждение о той эпохе. Это ее оттиск. Фотоснимок. Грустная картинка из пожелтевшего альбома чьей-то прошлой жизни. И именно таким это десятилетие и должно остаться. Чем-то из далекого прошлого. Окрыленный Данила в финале первого «Брата» уезжают в заснеженную Москву за лучшей жизнью и надеждой. Финал «Быка» никаких надежд не дает.

### 1. [«Дурак»](https://youtu.be/tVXB-zQQA74), 2014

Юрий Быков, сам того может и не понимая, сформировал в своей лучшей работе все русские народные стремления. Поиск справедливости, нежелание мириться с невозможностью изменить собственную жизнь, недоверие к власть имущим и полнейшее разочарование в действительности. А самое главное — исконно народное ожидание героя, который придет, и за нас что-то решит, спасет, даст внутренний стержень, направит на истинный путь.

**Литература:**

* <https://kanobu.ru/articles/glavnyie-filmyi-2010-2019-otkoko-idzhona-uika-doshedevralnyih-bilbordov-ila-la-lenda-374737/>
* <https://kanobu.ru/articles/luchshie-rossijskie-filmyi-2010-2019-otvremeni-pervyih-doaritmii-ilent-yuriya-byikova-374736/>
* https://gazeta.sfu-kras.ru/node/2145

**8. Кино и ТВ**

* **Этапы развития мирового телевидения**

**1931 г.** – изобретение телевидения Владимиром Зворыкиным, проживавшим в США.

**1936 г.** – регулярное ТВ-вещание.

**1953 г.** – цветное ТВ в США.

**1967 г.** – цветное ТВ в Европе.

* **Развитие телеязыка**

Если поначалу ТВ проигрывало кино в эстетическом и киноязыковом плане, оставаясь весьма примитивным (на уровне «кино говорящих голов» Голливуда 1930-х гг.), то после середины 1980-х язык телевидения стал активно развиваться, и сегодня ТВ – одно из наиболее важных мировых социокультурных явлений.

* **Причины бедности телевизионного языка**

- Специфика прямого эфира.

- Невысокое качество системы видеозаписи.

- Съемка на 16-мм киноленту.

- Низкое качество телеизображения.

* **Подъём ТВ в 1980-х гг.**

- Возросло качество светочувствительных элементов в ТВ-камерах.

- Новые системы видеозаписи (прежде всего разработанная фирмой *Sony* система *Betacam*), обеспечивающие существенно более высокое качество записываемого, обрабатываемого и передаваемого изображения и гораздо более удобные в работе.

- Новые люминофоры (вещества, непосредственно создающие изображение на телеэкране), значительно улучшившие качество изображения, видимого зрителем, что в сумме ощутимо сократило разрыв в качестве между ТВ и плёночным кино.

- Застой в киноискусстве 1970-1980-х гг. избавил ТВ от положения вечно догоняющего и позволил сократить разрыв также и в художественном отношении.

* **Размывание границ между кино и телевидением**

Развитие электронных методов работы с изображением оказало влияние и на пленочный кинематограф (компьютерные спецэффекты, монтаж). В в настоящее время в пленочном кино кинопленка используется только при съемке и показе фильма, но не в промежуточных операциях.

Благодаря разработке к концу 1990-х систем видеозаписи высокого разрешения (некоторые из них – прежде всего, *HighDefinition* – уже сопоставимы по качеству с традиционной химической кинотехнологией), при производстве некоторых кинофильмов кинопленка применяется уже только при печати фильмокопии.

В телепроизводстве, когда требуется особо высокое качество цветопередачи, иногда до сих пор используется кинопленка.

Все это, а также активный обмен эстетическими нововведениями между ТВ и пленочным кино, распространение в середине 1980-х бытовых видеомагнитофонов привели к заметному размыванию границ между кино и телевидением.

* **Кино и ТВ: общее и различное**

Дискуссии о том, являются ли кино и телевидение одним и тем же феноменом в коммуникационном и эстетическом смысле, или нет, продолжаются.

Есть точка зрения, согласно которой *кинематографом следует считать любую систему, позволяющую воспроизводить произвольное плоское ограниченное изображение и допускающая монтажную склейку.*

То есть в собственно коммуникационном плане телевидение и основанное на фотохимическом процессе пленочное кино являются просто *двумя видами кинематографа*, и в эстетическом плане они также исключительно близки по своей природе.

Но в социокультурном плане это, конечно, совершенно *различные феномены*.

* **Музыкальный клип**

*Музыкальный клип* – это короткий кино- или видеофрагмент (видеоклип), сопровождающий музыкальную композицию. Как правило, существует в кино- или видеоформате, но бывают и анимационные музыкальные клипы. Различают постановочные, концертные, анимационные клипы.

*Видеоклип* может содержать визуально-сюжетную линию событийной истории песни, сценарий на которую подготавливается режиссёром-«клипмейкером». Видеоклипы в основном снимаются для показа по ТВ или в интернете. Также кадры из клипов часто сопровождают исполнение песни на концертах. Видео- или киноклип может быть фрагментом полнометражного фильма.

* **Рекламный клип**

Первые *рекламные ролики*, появившиеся сначала на киноэкране (на ТВ их использование стало возможным только в начале 1950-х гг., когда была разработана технология телетрансляции киноизображения), строились как маленькое кино и по законам «большого» повествовательного кинематографа.

Словом «клип» (clip – нарезка) назывался короткий рекламный ролик полнометражного фильма, не претендующий на сюжетную связность, но состоящий из более или менее эффектно смонтированных наиболее выразительных моментов фильма. Иными словами, драматургия в таком ролике преимущественно неповествовательная

* **Поэтика клипа**

Давняя традиция создания визуальных иллюстраций к музыкальной теме в «большом кино», являющаяся (наряду с мюзиклом) прямой предтечей музыкального клипа как жанра, также тяготеет к чисто изобразительной драматургии.

Музыкальный клип унаследовал от кинотрадиции *стремление к созданию изображения, адекватного сути музыки*, а от клипа – нарезки полнометражного фильма – *жесткий короткий монтаж*. Утилитарная задача клипа – подложить эффектную картинку под музыку – не накладывала никаких ограничений на характер изображения и, тем самым, позволяла жанру свободно развиваться, создавая все возможности для поисков новых средств выразительности.

* **Новые возможности**

- Сверхширокоугольная оптика, глубинные композиции и условные декорации.

- Выразительные сверхкрупные планы.

- Активное свободное движение камеры, расширившее возможности применения длинного плана.

- Цветовые искажения изображения, резкие сочетания цветов и цвета, не встречающиеся в природе.

- Произвольное изменение скорости течения времени в кадре как в сторону замедления ее, т.е. рапиду, так и в сторону кратковременного ее ускорения.

- Сочетание в одном кадре элементов, относящихся к различным повествовательным пластам и модальностям.

- Различные способы компьютерной трансформации изображения.

* **Изменение скорости**

Основные находки видеоклипов были связаны с монтажом – причем, в отличие от внутрикадровой ситуации, не с открытием каких-либо новых монтажных приемов (мгновенное изменение *части* изображения, скорее, следует рассматривать как внутрикадровое нововведение), а с изменением отношения к монтажу как таковому.

Первое важное достижение – **скорость***.*

В современном монтажном клипе средняя длина плана колеблется от одной до трех секунд, и иногда опускается даже до трех четвертей секунды, приближаясь к физиологическому пределу, за которым изображение просто перестанет полноценно восприниматься.

В коротком монтаже самом по себе нет ничего ни хорошего, ни плохого, а важно, что раскрыты новые возможности, теоретически заложенные в кинематографе, но остававшиеся необнаруженными; режиссер не должен монтировать сцену с десятка точек, но теперь, если ему это понадобится, он может это сделать.

* **Плюсы и минусы произвольности**

Недостаток идеи произвольности сополагаемых на склейке изображений в эстетическом отношении связан с тем, что отмена традиционных требований к повествовательной или хотя бы ассоциативной связности монтируемых кадров позволила многим клипмейкерам не утруждать себя заботами и о какой бы то ни было смысловой связности этих кадров (это привело к тому, что для многих кинематографистов словосочетание «клиповая эстетика» стало синонимом кинематографической халтуры).

Но плюсов больше:

вдумчивые художники добиваются интересных результатов (в некоторых клипах смысловая глубина монтажных ассоциаций весьма значительна);

свободные пространственно-временные переходы дали мастерам новые возможности;

повествовательные возможности киноязыка обогатились.

* **Клиповая эстетика**

Клиповая эстетика постепенно проникла во все телевизионные жанры (в межпрограммном оформлении – это внутрипрограммные «шапки», отбивки и пр.; даже в жанре политических новостей применяется внутристудийное движение камеры).

При этом редкий из клипов претендует на то, чтобы выражать глубокие идеи. Проявилась проблема, свойственная всему кинематографу последних сорока лет – огромное и постоянно увеличивающееся богатство выразительных средств используются для достижения весьма малозначительных эстетических и смысловых (в широком понимании этого слова) целей.

* **Новая роль ТВ**

Постепенно ТВ из конкурента пленочного кино в экономическом плане, но отсталого беспомощного нахлебника в плане эстетическом, превратилось в основной генератор эстетических идей, вынуждающий застывшее в собственном развитии «большое кино» так или иначе следовать за ним.

Уже к началу 1990-х появляются кинофильмы, заимствующие некоторые разработанные в клипах приемы (например, *Деликатесы*, (*Delicatessen*, 1990) Жана-Пьера Жене и Марка Каро), но пока еще в рамках в целом достаточно традиционной повествовательной структуры и привычной тематики (чаще постмодернистской).

* **Новый киноязык**

Наиболее радикальным примером является  «*Слон»* (*Elephant*, 2003) **Гаса Ван Сента**, снятый сопровождающей персонажей непрерывно движущейся камерой длинными планами, которые неожиданно резко обрезаются, и время после этого может непредсказуемо сместиться вперед или назад. В результате первые три четверти фильма, действие в котором происходит на ограниченном пространстве в течение очень небольшого временн**о**го интервала, оказываются состоящими из своего рода перекрывающихся пространственно-временных лоскутов, с разных точек зрения реконструирующих события в провинциальном американском городке, что в целом воплощает мысль о неповторимости и непостижимости каждого момента текучего времени.

В не меньшей степени, чем на арт-кино, клипы повлияли и на нормативную киностилистику – гораздо чаще, активнее и разнообразнее стало применяться движение камеры, более свободным стало использование оптики (особенно широкоугольной), больше внимания стало уделяться цветовому решению фильма и световому рисунку, но самыми заметными оказались изменения в области монтажа: хотя сплошных исследований средней длительности кадра в фильмах последнего десятилетия не проводилось, ее заметное сокращение очевидно, и среди даже наиболее массовых фильмов часто встречаются такие, где эта величина составляет две-три секунды, в отдельных случаях опускаясь почти до полутора секунд. В целом можно говорить о расширении стандартного инструментария, аналогичном процессу конца 1960-х (тем более, что перечисленное является развитием тех же, что и тогда, приемов киновыразительности), которое – так же, как и конце 1960-х – привело к заметному росту как повествовательного, так и изобразительного разнообразия и в среднестатистическом фильме.

Одновременно новый импульс приобретает разработка возможностей длинного плана, что связано, с одной стороны, с возросшей динамичностью камеры, и с другой – с развитием новых технологий съемки. В результате стали появляться полнометражные фильмы, целиком снятые одним кадром, – это  «*Таймкод»* (*Time Code*, 2000) **Майка Фиггиса**, состоящий из четырех одновременно показываемых непрерывных кадров, действие в которых происходит параллельно и иногда пересекается, и  «*Русский ковчег»* (2002) Александра Сокурова.

Методы компьютерной обработки изображения, весьма распространенные в клипах и революционализировавшие дизайн телевизионного межпрограммного оформления, в «большом кино» по-прежнему, за редкими исключениями, применяются в основном для создания спецэффектов, реже для разного рода модификаций изображения и для сочетания в одном кадре неодновременно снятых элементов.

* **Внимание: опасность!**

Институциональные различия между двумя медиумами – кино и ТВ – существенны только в социокультурном отношении, но разница культурных традиций приводит к серьезным последствиям: в отличие от пленочного кино, телевидение не имеет статуса большого искусства и не имеет традиции художественного осмысления глубоких проблем. Поэтому поглощение кино телевидением может оказаться разрушительным для всего экранного искусства.

* **Ларс фон Триер: «Догма-95»**

Ларс фон Триер полагал, что кризис «большого кино» связан со злоупотреблением слишком богатым арсеналом доступных кинематографистам средств выразительности, и именно он был вдохновителем манифеста «Догма-95», в котором декларировался отказ от большинства существующих технико-эстетических средств кино (в том числе и от кинопленки).

По мысли авторов манифеста, это должно было привести к большей правдивости и глубине фильма, но на деле это просто означало привлечение в профессиональное кино элементов домашнего видео и видеоарта, и в результате среди нескольких десятков сертифицированных «Догмой» картин обращает на себя внимание только фильм  «*Идиоты»* (*Idioterne*, 1998) того же фон Триера.

* **Ларс фон Триер: реальное и идеальное**

Следующий фильм режиссера  «*Танцующая во тьме»* (*Dancer in the Dark*, 2000) развивается в двух пластах – реальном и идеальном, причем первый из них выполнен в эстетике, промежуточной между телерепортажем и «Догмой», а второй – в эстетике видеоклипа, хотя и несколько сдержанной (характерно, что музыкальные номера, из которых состоит идеальный пласт, демонстрировались по MTV среди «настоящих» клипов). Таким образом, телевизионная эстетика, оставаясь предметом анализа, полностью завладела киноискусством даже в тех областях, на которые само ТВ и клипы не претендовали. В следующем своем фильме  «*Догвиль»* (*Dogville*, 2003), хотя и по-прежнему снятом видеокамерой, фон Триер окончательно отказался от претензий на реалистичность, и сделал его в декорациях, условных даже по театральным меркам – контуры помещений были просто нарисованы на полу студии.

* **Литература:**

История кинематографа / Часть 9: Кино и телевидение (1994–…) –

http://snimifilm.com/statyi/istoriya-kinematografa-chast-9-kino-i-televidenie-1994

[Голдовский Е. М. От немого кино к панорамному / Н. Б. Прокофьева. — М.: Издательство Академии наук СССР, 1961.](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%BE%D0%BB%D0%B4%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9,_%D0%95%D0%B2%D1%81%D0%B5%D0%B9_%D0%9C%D0%B8%D1%85%D0%B0%D0%B9%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87)

[Садуль Жорж. Всеобщая история кино / Б. П. Долынин. — М.: «Искусство», 1958. — Т. 2.](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%BE%D0%BB%D0%B4%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9,_%D0%95%D0%B2%D1%81%D0%B5%D0%B9_%D0%9C%D0%B8%D1%85%D0%B0%D0%B9%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87)

**9. Его именем назван ВГИК:**

**Герасимов Сергей Аполлинариевич**

[](http://chtoby-pomnili.com/page.php?id=1438)  
  
Народный артист СССР (1948)  
Герой Социалистического Труда (1974)  
Лауреат Государственной премии (1941, за фильм «Учитель»)  
Лауреат Государственной премии (1949, за фильм «Молодая гвардия»)   
Лауреат Государственной премии (1951, за фильм «Освобождённый Китай»)   
Лауреат Государственной премии (1971, за фильм « У озера»)  
Лауреат Ленинской премии (1984)  
Кавалер ордена Трудового Красного Знамени (1940)  
Кавалер ордена Красной Звезды (1944)  
Кавалер ордена Трудового Красного Знамени (1950)  
Кавалер ордена Ленина (1966)  
Обладатель первой премии на Всесоюзном кинофестивале (1958, за фильм «Тихий Дон»)   
Обладатель премии за лучшую режиссуру ВКФ (1958, за фильм «Тихий Дон»)   
Обладатель большой премии «Хрустальный глобус» «За создание широкой панорамы жизни народа» МКФ в Карловых Варах (1958, за фильм «Тихий Дон»)  
Обладатель большого приза МКФ в Москве (1967, за фильм «Журналист»)  
Обладатель главного приза МКФ в Карловых Варах (1970, за фильм «У озера»)  
Обладатель первой премии «За глубокую разработку актуальной и современной темы» ВКФ (1973, за фильм «Любить человека»)  
Обладатель специального приза «За масштабность воплощения исторической тематики» ВКФ (1981, за фильм «В начале славных дел»)  
Обладатель специального приза «За масштабность воплощения исторической тематики» (1981, за фильм «Юность Петра»)  
Обладатель большой премии «Хрустальный глобус» МКФ в Карловых Варах (1984, за фильм «Лев Толстой»)  
Обладатель главного специального приза и диплома ВКФ (1985, за фильм «Лев Толстой») 

*«Режиссер в известном смысле летописец. Он находится в постоянном поиске героя нашего времени».*

***Сергей Герасимов.***

Сергей Герасимов родился 3 июня 1906 года в поселке Десятилетие Чебаркульского района недалеко от Чебаркуля и села Малково (сейчас – Челябинская область).

В 1923 году семнадцатилетний Сергей попал в Петроград, где жил тогда его старший брат. В начале 1920-х годов Герасимова манил театр, но поступил он в художественное училище. Товарищ, работавший за соседним мольбертом, однажды предложил Герасимову пойти в ФЭКС (фабрика эксцентричного актера). Дух обновления, свойственный всей жизни страны, находил своеобразное преломление и в искусстве. Герасимов вступил в мастерскую в переломный момент ее существования: из театральной она превращалась в кинематографическую.

Свою сценическую деятельность Сергей Герасимов начинал как актёр, впервые дебютировав в фильме режиссеров Григория Козинцева и Леонида Трауберга **«Мишки против Юденича»** в эпизодической роли шпика в 1925 году. В мастерской «ФЭКС», где прошли первые годы **актёрской деятельности** Герасимова, он прошёл школу эксцентричного актёра, проявив себя актёром гротескового плана и мастером острого и графически-чёткого рисунка образа.

В 1928 году он окончил актерское отделение Ленинградского института сценических искусств. В дальнейшем, не оставляя актерской работы, он начал заниматься преимущественно режиссурой, во многих фильмах выступая в качестве сценариста.

В период с 1924-го по 1929-й годы Герасимов много снимался в кино, зрители увидели его в фильмах «Чёртово колесо», «Чужой пиджак», «Братишка», «Обломок империи», «Новый Вавилон», «Шинель» и «Союз великого дела». Кроме того, во многих фильмах он выступал как **сценарист.** Также большое место в жизни Герасимова занимала **педагогическая деятельность**, с 1930 года Сергей Герасимов стал **режиссером** кинофабрики «Совкино». Также он руководил актёрской мастерской на киностудии «Ленфильм».

Режиссёрский дебют Герасимова состоялся в 1929 году. Он снял фильм **«Двадцать два несчастья»** совместно со сценаристом С.И.Бартеневым. Затем ещё два фильма – **«Сердце Соломона»** в 1932 году и **«Люблю ли я тебя?»** в 1934 году. Это было немое кино.

Вскоре своеобразие режиссёрского таланта Герасимова проявилось в его первом звуковом фильме **«Семеро смелых»**, снятом в 1936 году. Картина, рассказывала о жизни молодых комсомольцев, их буднях, стремлениях и победах.

Выпускник ВГИКА 1958 года Эльдар Шенгелая вспоминал: «Эта картина, которую я потом смотрел неоднократно, «Семеро смелых», эта романтика, эти чистые, смелые люди … они были для нас и примером, и вдохновением … восторженно смотрели!». В этом, по сути, дебютном фильме Герасимов проявил себя не просто режиссёром, а педагогом, воплощавшим свои замыслы через глубокую работу с актёрами. Сергей Герасимов работал над этим фильмом совместно с коллективом воспитанных в его мастерской актёров – Петром Олейниковым, Татьяной Макаровой, впоследствии ставшей его женой, актрисой многих его фильмов и руководителем мастерской во ВГИКЕ, и другими актерами. Именно после этого фильма стал виден режиссёрский почерк Герасимова – зритель видел в кадре живые, обаятельные характеры персонажей, непринуждённость экранной атмосферы, сочетание бытовой достоверности и героико-романтического пафоса 1930-х годов.

В этом же ключе Герасимов снял следующие картины. Одной из них был фильм **«Комсомольск»** в 1938 году, повествовавший о строительстве нового города в тайге, и показывавший будничный, повседневный героизм молодых строителей. Фильм **«Учитель»** в 1939 году, получивший позже Государственную премию СССР, выделялся среди фильмов того времени вызывающей не героичностью персонажей и простотой житейской истории. Сергей Герасимов считал этот фильм лучшей своей работой. В главных женских ролях в этих фильмах Герасимова снялась Тамара Макарова.

В своем творчестве Герасимов не забывал использовать наследие русской мировой культуры, придавая его популяризации большое значение в духовной жизни человека. В 1941 году он снял фильм **«Маскарад»** по драме Юрия Лермонтова. Одной из самых значительных актёрских работ в этом фильме была роль Неизвестного в исполнении самого Герасимова.

Начавшаяся в 1941 году Великая Отечественная война не остановила работу режиссёра. Совместно с другими деятелями киноискусства Герасимов снимал «Боевой кино-сборник №1» в 1941 году, фильмы «Непобедимые» в 1943 году и «Большая Земля» в 1944 году. Эти фильмы рассказывали о героической борьбе советского народа на фронте и в тылу, и были призваны поднять боевой дух советских людей.

С 1944-го по 1946-й годы Сергей Герасимов возглавлял Центральную студию документального фильма, в 1944 году вернулся к педагогической деятельности, руководил объединённой режиссёрской и актёрской мастерской во ВГИКе.

В 1948 году совместно со студентами соей актёрской мастерской Герасимов снял фильм «Молодая гвардия» по роману Александра Фадеева. В фильме была показана героическая борьба молодых подпольщиков против фашистского наступления.

Инна Макарова, актриса, выпускница ВГИКа, сыгравшая в этом фильме Любку Шевцову, вспоминала: «Работать над «Молодой гвардией» я начала на третьем курсе. Герасимов сказал, что Фадеев написал прекрасный роман, который нам очень подходит. Книгу я читала в Ленинской библиотеке в журнале «Звезда». Потом Герасимов велел нам делать этюды по роману. Я играла избитую девочку, которая поет песню «Дивлюсь я на небо и думку гадаю…» В самом начале Любу Шевцову по задумке Герасимова должна была сыграть другая студентка, а меня режиссер ориентировал на роль Вали Борц. Но тут я сыграла Кармен по произведению Мериме в спектакле Лиозновой. Это все изменило. Смотреть постановку пришел сам Фадеев. Увидел меня и сказал: «Не знаю, какая была Кармен. Но то, что это Любка Шевцова, я вас уверяю». Вскоре ко мне подошел шофер Фадеева и сообщил: «Любку ты будешь играть. Фадеев сказал». Сергей Аполлинариевич определил, что мне для роли надо перекрасить и завить волосы. А куда мне было идти без знакомств, без денег? Супруга Герасимова Тамара Федоровна взяла меня за руку и привела сначала к своему мастеру в «Националь», потом – к личному косметологу».

Другая участница съемок, актриса Нонна Мордюкова, сыгравшая в фильме «Молодая гвардия» Ульяну Громову, также делилась воспоминаниями о Сергее Герасимове: «Когда приехала в Москву поступать в Институт кинематографии, первое, что увидела во ВГИКе – лысина. Принадлежала она Сергею Герасимову, нашему мастеру. Хотя Сергей Аполлинариевич был приветливым человеком, поначалу этой лысины боялись все – и талантливые, и не очень. Паника охватила на втором курсе: стало известно, что Герасимов будет снимать «Молодую гвардию» силами своих студентов. Конечно, актеры мы были зеленые, о профессионализме тоже не говорю, но войну видели своими глазами, поэтому врать не могли. Как и другим, мне казалось, что без меня Герасимов не обойдется. И студентка, репетировавшая Ульяну Громову на сцене студии, виделась мне совершенно не подходящей: слишком красивая, вальяжная и изнеженная. Это была Клара Лучко. Сергей Аполлинариевич посмотрел ее и сказал, что, возможно, перераспределит роли. На следующий день он поручил своей ученице Тане Лиозновой разработать образ Громовой со мной. Потом он признавался, что увидел мое с Ульяной внешнее сходство. Во время съемок Герасимов нам повторял: научиться работать можно и на одном фильме, но при условии, что у актера есть что-то внутри. Сергей Аполлинариевич внушил нам любовь к мастерам и презрение к дилетантам. Он выдал нам путевку в творческую жизнь. После «Молодой гвардии» меня пять лет не снимали: «Толку-то с ней что-то делать? – рассуждали режиссеры. – Какую роль ни дай, все одно – на экране будут видеть Ульяну Громову». Но Герасимов нас не оставлял. Зная, что, несмотря на бешеную популярность, продолжаем мыкаться по углам, иногда подкидывал какую-то работу».

Картина была показана Сталину, и ему не понравилась. Как фильму, так и роману, вождем были приписаны серьезные идейные ошибки. Сталин увидел неполноценные образы большевиков-подпольщиков, попавших из-за своей беспечности в плен к немцам, не по возрасту мудрое поведение молодых героев Краснодона, особенно их вожака – Кошевого, неоправданную панику во время эвакуации, словно ее не было и не могло быть, когда враг оказался на подступах к городу. Картине не помогло аргументированное выступление Фадеева на совещании у Сталина, проходившее с участием Жданова, Молотова и Ворошилова. После критики Сталина Герасимов потратил большие усилия на переделку фильма. Она велась параллельно с работой Фадеева над романом, что задержало выход фильма на экраны почти на полтора года. Особенно придирчиво относился Сталин к собственному изображению. Достаточно было Герасимову, под руководством которого снимался фильм, посвященный Ялтинской конференции союзников, показать генералиссимуса в равном положении с Рузвельтом и Черчиллем, чтобы это встретило крайнее недовольство. В фильме пришлось предоставлять больше места советскому лидеру, добавлять его «крупные планы», подчеркивать его превосходство перед союзниками. Все это было исполнено, но Герасимов долго пребывал в немилости за допущенную оплошность.

При всем этом правдивость была для режиссёра важнее всего – здоровья, славы и наград. После выхода «Молодой гвардии» на экраны Инна Макарова вспоминала: «Картина шла месяц по всем городам страны! Триумфально! Люди наизусть знали фильм, но если б ещё месяц показывали, всё равно бы шли смотреть…». В 1949 году фильм получил Сталинскую премию I степени. Это означало, что Сталин простил талантливого, но непокорного режиссёра.

О способности режиссёра, если нужно, идти наперекор приказам «верхов», говорил ещё один эпизод из жизни Герасимова. Знаменитый фильм Александра Аскольдова «Комиссар» буквально обязан Сергею Аполлинариевичу своим существованием. Как оказалось, Герасимов полностью проигнорировал пришедший из ЦК КПСС приказ об уничтожении всех негативов «антисоветского» фильма. Лишь после смерти Герасимова в его сейфе был найден единственный сохранившийся негатив фильма «Комиссар», хранившийся долгие годы.

В 1950 году Герасимов совместно с киноработниками КНР снял документальный фильм «Освобождённый Китай», удостоенный в 1951 году Государственной премии СССР.

В 1952 году вышел на экраны фильм «Сельский врач», повествовавший о людях в советской деревне. В этой картине снова была видна рука мастера, удивительно тонко сплетающего перипетии личной жизни и профессионального становления героев фильма.

В 1958 году Сергей Герасимов снял одну из своих самых известных своих картин – «Тихий Дон» по одноименному роману Михаила Шолохова. Картина была снята в жанре народной драмы и на многие годы стала одним из самых любимых фильмов у советского народа. В нем Герасимов передавал правду человеческих характеров, рождённую в столкновениях революционной борьбы. В этом фильме был рассказ о трудностях войны, многим советским зрителям знакомые не понаслышке, становление человеческих характеров, любовь и жизненная драма. Немногим известно, но идея снять «Тихий Дон» пришла к Герасимову ещё в 1939 году, именно тогда он с ней обратился в ГУФК, но получил отказ, из-за того, что тогда было заметно отдаление Шолохова от Сталина. Герасимову сказали, что не имеет смысла экранизировать роман, который, при всех его достоинствах, выводит на первый план судьбу Григория Мелехова, человека без дороги, и обречённого историей. И только в 1956 году, после смерти Сталина, Герасимов смог начать работу над своим замыслом. Первая серия фильма вышла на экраны в ноябре 1957 года, а третья – полгода спустя, в 1958 году. В прокате фильм собрал 47 миллионов зрителей, заняв в прокате первое место. Картина «Тихий Дон» не только стала любима зрителями, но и по достоинству была оценена профессионалами, получив множество премий на кинофестивалях.

Герасимов продолжил работу над фильмами в жанре киноромана. В 1962 году он снял двухсерийный фильм **«Люди и звери»**, повествовавший о сложном пути бывшего советского офицера, побывавшего в фашистском плену и возвратившегося на родину после многих лет жизни за границей. Сам Герасимов играл в этом фильме опустившегося эмигранта князя Львова-Щербакова.

Всё это время Герасимов совмещал напряжённую режиссёрскую работу с педагогической деятельностью, он вел объединённую режиссёрскую и актёрскую мастерскую, руководил кафедрой режиссёрского и актёрского мастерства. Среди его учеников были Сергей Бондарчук, Лев Кулиджанов, Татьяна Лиознова, Николай Розанцев, Инна Макарова, Нонна Мордюкова, Николай Рыбников, Зинаида Кириенко, Жанна Болотова, Галина Польских и многие другие актёры и режиссёры.

Отличительной чертой всех режиссёрских работ Герасимова была глубочайшая и внимательная работа с актёрами. Именно поэтому его фильмы выходили такими близкими и понятными зрителям, и в то же время были пронизанными величайшим смыслом, глубокими человеческими переживаниями. Именно через работу с актёрами Герасимов раскрывал свои режиссёрские замыслы.

Зинаида Кириенко, актриса, сыгравшая в «Тихом Доне» роль Натальи, вспоминала, как однажды, когда она пришла первой на съёмки, Герасимов стал её расспрашивать о её жизни и семье. Девушка рассказывала все очень откровенно. Герасимов выслушал её, не перебивая. Ему были искренне интересны переживания студентки – ведь он относился к своим ученикам, как отец к детям, его действительно интересовали люди, с которыми он работал.

Николай Губенко рассказывал: «Мы были готовы работать 24 часа в сутки, лишь бы нас полюбили наши мастера, это была наша единственная цель, чтобы Тамара Фёдоровна и Сергей Аполлинариевич нас полюбили». Он же вспоминал довольно забавный эпизод, связанный с женой режиссёра, Тамарой Макаровой: «Нас было несколько человек на курсе, кто жил на одну лишь стипендию, конечно, мы временами голодали. И Тамара Фёдоровна специально для нас проводила уроки этикета. Выглядело это так – варилась огромная кастрюля сосисок, резался хлеб, и Тамара Фёдоровна учила нас пользоваться ножом, вилкой, учила правильно кушать. А на самом деле – так вот затейливо, не вводя нас в смущение, кормила голодных студентов». И для Тамары Макаровой, и для Сергея Аполлинариевича было в порядке вещей заступиться за студентку, у которой страдала учёба из-за бурного романа: «А вдруг это большая любовь?!», – мимоходом сунуть студенту в карман денежную купюру или поехать навещать ученика на другой конец Москвы. Такое отношение выливалась в горячую любовь, обожание со стороны учеников и всяческое восхваление своих педагогов.

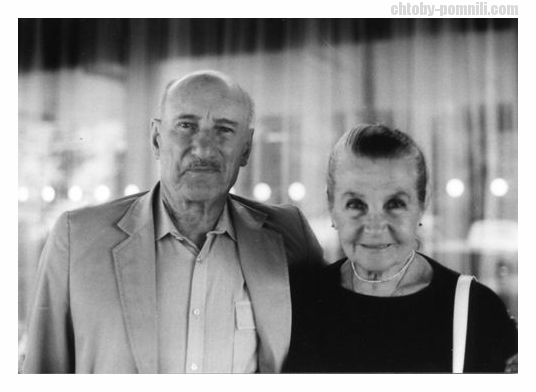
В 1960-е годы Герасимов перешел к съемкам фильмов на современную тему, вводя в сюжеты своих картин социально-публицистические интонации.

В 1960-70-е гг. им были сняты фильмы «Журналист», «У озера» и «Любить человека». Герасимов старался выводить проблематику своих картин на «общечеловеческий» уровень, не забывая, впрочем, и о душевных переживаниях героев, очень чётко показанных в любой из его картин.

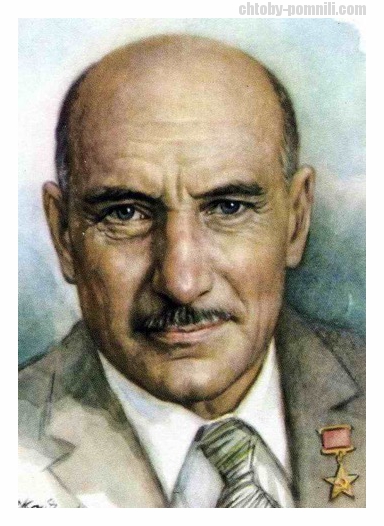
В 1980 году Герасимов снял два фильма по роману Алексея Толстого – «В начале славных дел» и «Юность Петра». Оба фильма получили специальный приз «За масштабность воплощения исторической тематики» на ВКФ в 1981 году. Герасимов, снимая эти фильмы, намеренно погружался в историческую тематику, обращался к историческому материалу. Ему всегда была интересна мировая культура и история. Классика манила режиссёра ничуть не меньше, чем проза современной жизни.

В сентябре 1910 года в Ясной Поляне была снята прогулка Льва Николаевича Толстого и его супруги Софьи Андреевны. Ровно 73 года спустя, 6 сентября 1983 года Герасимов начал съёмки фильма «Лев Толстой». Роль писателя в нем сыграл сам Герасимов, роль жены Толстого досталась верной спутнице режиссёра Тамаре Макаровой. Фильм «Лев Толстой» рассказывал о последних годах жизни великого русского писателя, о подведении жизненных итогов, Толстой в нем много рассуждал о смысле жизни, об искусстве и о детях. Профессор ВГИКа Наталья Фокина-Кулиджанова вспоминала, что кризис, который пережил Толстой в конце жизни, был Герасимову интересен и в чём-то даже созвучен.

Актёрская профессия всегда полна традиций и суеверий, и одна из примет – актёру, даже играя смерть, нельзя ложиться в гроб. Считается, что тем самым человек призывает свою смерть. Обычно актёры, если по сценарию требуется лечь в гроб, используют вместо себя двойника, что и было предложено Герасимову. Но режиссёр вложил в свой фильм душу, и считал, что нечестно по отношению к зрителям обманывать их, подсовывая «пустышку». Верил ли он в эту примету или нет – никто не знает точно, но преступить через неё режиссёр смог. Позже актриса Инна Макарова рассказывала: «Мы ехали в машине с Сергеем Аполлинариевичем и Тамарой Фёдоровной из Союза кинематографистов, и я рассказывала о том, как только что вернулась с кинофестиваля в Болгарии. И между делом говорю, что нельзя играть смерть, нельзя умирать на сцене и в кино. И повисает тишина в машине – Сергей Аполлинариевич только что гениально сыграл смерть Толстого!».

[](http://chtoby-pomnili.com/page.php?id=1438)

Герасимов не зря своей последней работой выбрал именно финальные дни жизни Толстого, во многом их жизненные пути совпадали - и долгая, полная трудов и плодотворной работы жизнь, и педагогическая деятельность обоих, и даже то, что оба они прошли свой жизненный путь рука об руку с верной спутницей. Софья Андреевна Толстая была для великого писателя и музой, и верной женой, и секретарём, и опорой в трудные времена. Так же, как Тамара Фёдоровна Макарова была для Герасимова любимой женой, любимой актрисой и постоянной поддержкой в жизни.

Выйдя на экран, фильм получил заслуженное признание зрителей. В ноябре 1985 года Герасимов внезапно чувствовал себя плохо, после чего врачи предложили ему лечь в больницу из-за аритмии и проблем с сердцем. В больнице Герасимов вскоре попал в реанимацию, и ему была проведена операция на сердце. Помощь врачей не помогла, и 26 ноября 1985 года Сергей Герасимов скончался.   
  
[](http://chtoby-pomnili.com/page.php?id=1438)  
  
  
**3 июня 1906 года – 26 ноября 1985 года**  
  
**Источники:**

Материалы сайта www.ru.wikipedia.org  
Материалы сайта www.russkoekino.ru  
Материалы сайта www.mega-stars.ru  
Материалы сайта www.kinozal.tv  
Материалы сайта www.to-name.ru  
Материалы сайта www.peoples.ru

**Выполнение заданий по дисциплине «История зарубежного и отечественного кино» («Телевидение», 3 ОДО)**

**10.04.20, 12.00**

ФИО Анк. Акт. р. Реж р. Акт. з Реж. з. Рец. Р. Рец. з. НФ Тест К.[[2]](#footnote-2)

1. Алексеева Дарья - - - - - - - - - -
2. Альсис Юлия + - + - - - - - - -
3. Баранова Яна + - - - - - - - - -
4. Баскалова Наталья + + + + + - - - - -
5. Гафиятулина Влада + + + + + + + - - +
6. Казьмин Сергей - - - - - - - - - -
7. Калачёва Дарья + + + + + + + - - +
8. Коноплева Валерия + + + + + + + - - +
9. Мальковская Кристина + + + + + + + - - +
10. Маслова Екатерина + + + + + + + - - -
11. Рябчунов Никита - - - - - - - - - -
12. Стребличенко Анастасия + + + + - - - - - +
13. Толстых Ирина + - - - - - - - - -
14. Уваркина Вероника + - - - - - - - - -
15. Хастян Екатерина + - + - - - - - - -
16. Цаценко Ирина + + + + + + + - - +
17. Швец Вера + + + + + + + - - +
18. Яркина Евгения + + + - - + + - - +

**График подготовки презентаций**

4.03.20 – **Вертинская А., Тодоровский П.**

11.03.20 – Борисов О., **Соловьёв С.**

18. 03.20 – **Грибов А.,** **Ильинский И.,** **Панфилов Г.,** **Быков Р.**

25.03.20 – Артмане В., Дуров Л., **Говорухин С., Абдрашитов В.**

1.04.20 – **Кононов М.,** Неёлова М., Наумов В., Миронов Е., **Михалков-Кончаловский А.**

8.04.20 – **Евстигнеев Е.,** **Ефремов О.,** Лиознова Т. **Данелия Г.**

15.04.20 – Куравлёв Л., **Любшин С.,** **Ростоцкий С.,** Михалков Н.

22.04.20 – Янковский О., Юрский С., **Хуциев М.,** Учитель А.

29.04.20 – **Мордюкова Н.,** **Раневская Ф**., **Шахназаров К.,** Юнгвальд-Хилькевич Г.

6.05.20 – **Смоктуновский И**.**, Чухрай Г.,** Шукшин В.

13.05.20 – Презентации зарубежных актёров (выбор студентов).

20.05.20 – Презентации зарубежных режиссёров (выбор студентов).

27.05.20 – Зачёт.

**Презентации о зарубежных актёрах и режиссёрах (выбор студента)**

ФИО Актёр Режиссёр

1. Калачева Дарья **Николас Кейдж Люк Бессон**
2. Швец Вера **Том Хэнкс** **Ро́берт Ли Земе́кис**
3. Гафиятулина Влада **Дженсен Эклс Стивен Содерберг**
4. Коноплёва Валерия **Лиам Нисон Стивен Спилберг**
5. Мальковская Кристина  **Гир Ричард Тиффани Ларс фон Триер**
6. Ирина Цаценко **Пол Уильям Уокер Вуди Аллен**
7. Екатерина Маслова **Мишель Родригес Джеймс Кэмерон**
8. Баскалова Наталья **Хоакин Феник Дэвид Линч**
9. Стребличенко Анастасия **Ален Делон**

**Отработка пропущенных тем[[3]](#footnote-3)**

**Отработка тем № 1-5:** Казьмин С., Рябчунов Н.

**Отработка темы № 1:** Стребличенко А., Толстых И.

**Отработка темы № 2** Баранова Я., Яркина Е.

**Отработка темы № 3:** Алексеева Д., Баранова Я., Толстых И.

**Отработка темы № 4:** Алексеева Д., Альсис Ю., Стребличенко А., Хастян.

**Отработка темы № 5:** Алексеева Д., Альсис Ю., Стребличенко А.

**Не сдали анкеты:** Алексеева Д., Казьмин С., Рябчунов Н.

**Условия получения автоматического зачета по дисциплине**

**«История зарубежного и отечественного кино»**

1. Посещение (в случае пропусков – отработка каждой темы).

2. Заполнение анкеты (13 вопросов).

4. Подготовка рецензии на современный зарубежный фильм.

5. Подготовка рецензии на современный российский фильм.

6. Подготовка 2-х презентаций «Творчество отечественного режиссёра» и «Творчество отечественного актёра».

6. Подготовка 2-х презентаций «Творчество зарубежного режиссёра» и «Творчество зарубежного актёра».

8. Участие в сообществе «Наши фильмы»: https://vk.com/public192346485

9. Выполнение теста.

10. Выполнение итогового задания (домашняя письменная контрольная работа).

В социальной сети «ВКонтакте» создано сообщество **«Наши фильмы» (https://vk.com/public192346485)** для прямой-обратной связи преподавателя и студентов факультета журналистики Воронежского государственного университета направления «Телевидение» в рамках дисциплины «История зарубежного и отечественного кино»

**Условия получения автоматического зачета по дисциплине**

**«История зарубежного и отечественного кино»**

1. Посещение (в случае пропусков – отработка каждой темы).

2. Заполнение анкеты.

4. Подготовка рецензии на современный зарубежный фильм.

5. Подготовка рецензии на современный российский фильм.

6. Подготовка 2-х презентаций «Творчество отечественного режиссёра» и «Творчество отечественного актёра».

6. Подготовка 2-х презентаций «Творчество зарубежного режиссёра» и «Творчество зарубежного актёра».

8. Участие в сообществе «Наши фильмы»: https://vk.com/public192346485

9. Выполнение теста.

10. Выполнение итогового задания (домашняя письменная контрольная работа).

*Темы занятий:*

* Кино как искусство
* Рождение кино.
* Мировое кино 1920-40-х гг.
* Отечественное кино 1920-40-х гг.
* Мировое кино середины ХХ века.
* Отечественное кино середины ХХ века.
* Мировое кино в конце XX века.
* Отечественное кино в конце XX века.
* Мировое третьего тысячелетия: тенденции развития.
* Отечественное кино третьего тысячелетия: тенденции развития.

**Анкета:**

Смотрите ли Вы кино?

*Да Нет*

Где предпочитаете смотреть кино?

*В кинотеатре По телевизору По компьютеру*

Почему Вы смотрите кино?

*Отдыхаю Развлекаюсь Просвещаюсь*

Какое кино Вам больше нравится?

*Отечественное Зарубежное Не определился (-лась)*

Если отечественное, то почему?

Если зарубежное, то почему?

Какие отечественные фильмы Вам запомнились?

Какие зарубежные фильмы Вам запомнились?

Каких отечественных режиссеров Вы выделяете?

Каких зарубежных режиссеров Вы выделяете?

Каких отечественных актеров Вы выделяете?

Каких зарубежных актеров Вы выделяете?

Какие жанры Вы предпочитаете?

*Драма Мелодрама История Детектив Комедия Боевик*

*Приключения Ужасы*

**Презентации об актёрах и режиссёрах (выбор преподавателя)**

ФИО Актёр Режиссёр

1. Алексеева Дарья Артмане В. Юнгвальд-Хилькевич Г.
2. Альсис Юлия Борисов О. Шахназаров К.
3. Баскалова Наталья Вертинская А. Чухрай Г.
4. Гафиятулина Влада Грибов А. Хуциев М.
5. Казьмин Сергей Дуров Л. Учитель А.
6. Калачева Дарья Евстигнеев Е. Тодоровский П.
7. Коноплева Валерия Ефремов О. Соловьёв С.
8. Мальковская Кристина Ильинский И. Ростоцкий С.
9. Маслова Екатерина Кононов М. Панфилов Г.
10. Рябчунов Никита Куравлёв Л. Наумов В.
11. Стребличенко Анастасия Любшин С. Михалков-Кончаловский А.
12. Толстых Ирина Неёлова М. Михалков Н.
13. Уваркина Вероника Янковский О. Лиознова Т.
14. Хастян Екатерина Юрский С. Данелия Г.
15. Цаценко Ирина Мордюкова Н. Говорухин С.
16. Швец Вера Раневская Ф. Быков Р.
17. Яркина Евгения Смоктуновский И. Абдрашитов В.

**Домашняя контрольная работа по итогам курса**

**«История зарубежного и отечественного кино»**

*Подготовьте развёрнутый письменный ответ на следующие вопросы:*

1. Какой из этапов развития мирового и отечественного кинематографа Вам показался наиболее интересным и почему?
2. Какие из режиссёров, на Ваш взгляд, оказали особое влияние на развития мирового и отечественного кинематографа и почему?
3. Какие из актёров мирового и отечественного кинематографа оставили, на Ваш взгляд, особый след в искусстве и почему?
4. Что привлекает Вас и что Вам не нравится в современном кинематографе?
5. Что прежде всего, на Ваш взгляд, есть кино – искусство или коммерция?
6. Элитарное и популярное кино – какое нужнее, какое важнее?

**Краткий список литературы**

**по «Истории зарубежного и отечественного кино»**

* Великие кинорежиссеры мира. – М., 2012.
* Великий Кинемо: Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908-1919). – М., 2002.
* История зарубежного кино: в 3 т. – М., 1965-1981.
* История советского кино, 1917-1967, в 4 т. – М., 1969-1975.
* Кино: Энциклопедический словарь. Гл. ред. С.И. Юткевич, М., 1987
* Нечай О.Ф. Основы киноискусства. – М., 1989.
* Разлогов К. Мировое кино. История искусства экрана. – М., 2013.
* Рошель Л.М. Дзига Вертов. – М., 1982.
* Садуль Жорж. Всеобщая история кино. – М., 1958.
* Селезнева Т.Ф. Киномысль 1920-х годов. – Л., 1972.
* Теплиц Ежи. История киноискусства. В 4-х томах. – М., 1968-1974.
* Шкловский В.Б. Эйзенштейн, М., 1973
* Янгиров Р.М. «Рабы Немого»: Очерки исторического быта русских кинематографистов за рубежом. 1920–1930-е годы. – М., 2008.
* Янгиров Р. М. Другое кино: Статьи по истории отечественного кино первой трети ХХ века. – М., 2011.

**Библиографический список**

**по «Истории зарубежного и отечественного кино»**

* Бонгард С.А. Достижения и перспективы техники цветной кинематографии (рус.) // «[Техника кино и телевидения](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B5%D1%85%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%B0_%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%BE_%D0%B8_%D1%82%D0%B5%D0%BB%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D1%8F)» : журнал. — 1967. — № 10. — С. 23—29.
* Великие кинорежиссеры мира. – М., 2012.
* Великий Кинемо: Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908-1919). – М., 2002.
* [Голдовский Е. М.](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%BE%D0%BB%D0%B4%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9,_%D0%95%D0%B2%D1%81%D0%B5%D0%B9_%D0%9C%D0%B8%D1%85%D0%B0%D0%B9%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87) От немого кино к панорамному / Н. Б. Прокофьева. — М.: Издательство Академии наук СССР, 1961.
* Гордийчук И. Б., Пелль В. Г. Раздел X. Киноплёнки, их фотографические свойства и процессы изготовления фильмовых материалов // Справочник кинооператора / Н. Н. Жердецкая. — М.: «Искусство», 1979. — С. 354—392.
* Гребенников О. Ф.. Глава IV. Запись и воспроизведение цветного изображения // Основы записи и воспроизведения изображения / Н. К. Игнатьев, В. В. Раковский. — М.: «Искусство», 1982. — С. 162—201.
* История зарубежного кино: в 3 т. – М., 1965-1981.
* История кинематографа / Часть 9: Кино и телевидение (1994–…) –
* http://snimifilm.com/statyi/istoriya-kinematografa-chast-9-kino-i-televidenie-1994
* История советского кино, 1917-1967 : В 4 т. Т. 1 : 1917-1931. – М., 1969.  
  История Советского кино, 1917-1967 : В 4 т. Т. 2 : 1931-1941. – М., 1973.
* История Советского кино, 1917-1967 : В 4 т. Т. 3 : 1941-1952. – М. , 1975.
* Кино: Энциклопедический словарь. Гл. ред. С.И. Юткевич, М., 1987
* Майоров Н. [Цвет советского кино](http://www.kinozapiski.ru/data/home/articles/attache/196-209.pdf) (рус.) // «[Киноведческие записки](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B8%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B5%D0%B4%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B5_%D0%B7%D0%B0%D0%BF%D0%B8%D1%81%D0%BA%D0%B8)» : журнал. — 2011. — № 98. — С. 196—209. — [ISSN](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B5%D0%B6%D0%B4%D1%83%D0%BD%D0%B0%D1%80%D0%BE%D0%B4%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D0%B0%D1%80%D1%82%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D1%81%D0%B5%D1%80%D0%B8%D0%B9%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D0%BD%D0%BE%D0%BC%D0%B5%D1%80) [0235-8212](http://www.sigla.ru/table.jsp?f=8&t=3&v0=0235-8212&f=1003&t=1&v1=&f=4&t=2&v2=&f=21&t=3&v3=&f=1016&t=3&v4=&f=1016&t=3&v5=&bf=4&b=&d=0&ys=&ye=&lng=&ft=&mt=&dt=&vol=&pt=&iss=&ps=&pe=&tr=&tro=&cc=UNION&i=1&v=tagged&s=0&ss=0&st=0&i18n=ru&rlf=&psz=20&bs=20&ce=hJfuypee8JzzufeGmImYYIpZKRJeeOeeWGJIZRrRRrdmtdeee88NJJJJpeeefTJ3peKJJ3UWWPtzzzzzzzzzzzzzzzzzbzzvzzpy5zzjzzzzzzzzzzzzzzzzzzzzzzzzzzzzzzzztzzzzzzzbzzzzzzzzzzzzzzzzzzzzzzzzzzzvzzzzzzyeyTjkDnyHzTuueKZePz9decyzzLzzzL*.c8.NzrGJJvufeeeeeJheeyzjeeeeJh*peeeeKJJJJJJJJJJmjHvOJJJJJJJJJfeeeieeeeSJJJJJSJJJ3TeIJJJJ3..E.UEAcyhxD.eeeeeuzzzLJJJJ5.e8JJJheeeeeeeeeeeeyeeK3JJJJJJJJ*s7defeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeSJJJJJJJJZIJJzzz1..6LJJJJJJtJJZ4....EK*&debug=false).
* Масуренков Д. [Свет в кино](http://mediavision-mag.ru/uploads/01%202013/60_62%201%202013.pdf) (рус.) // «MediaVision» : журнал. — 2013. — № 1/31. — С. 60—62.

Нечай О.Ф. Основы киноискусства, М., 1989  
Разлогов К. Мировое кино. История искусства экрана. – М., 2013. Рошель Л.М. Дзига Вертов, М., 1982.  
Садуль Жорж. Всеобщая история кино. – М., 1958.

Селезнева Т.Ф. Киномысль 1920-х годов, Л., 1972.

Теплиц Ежи. История киноискусства. В 4-х томах, М., 1968-1974.

Шкловский В.Б. Эйзенштейн, М., 1973

Янгиров Р.М. «Рабы Немого»: Очерки исторического быта русских кинематографистов за рубежом. 1920–1930-е годы. – М., 2008.

Янгиров Р. М. Другое кино: Статьи по истории отечественного кино первой трети ХХ века. – М., 2011.

**Зарубежные источники:**Chapman, James (2003). Cinemas of the World: Film and Society from 1895 to the Present (London: Reaktion Books).

Finler, Joel W. (1988). The Hollywood Story (New York: Crown).

Schatz, Thomas (1998 [1988]). The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era (London: Faber and Faber).

**Ссылки:**

Бернштейн А. Народный комиссар кинематографии / А. Бернштейн. – URL: https://csdfmuseum.ru/articles/139-Народный-комиссар-кинематографии

*История кинематографа / Часть 5: Последние открытия (1960–1966). -* [*http://snimifilm.com/statyi/istoriya-kinematografa-chast-5-poslednie-otkrytiya-1960-1966*](http://snimifilm.com/statyi/istoriya-kinematografa-chast-5-poslednie-otkrytiya-1960-1966)*.*

*http://www.kino-teatr.ru/kino/movie/sov/y1956/*

[krugosvet.ru](http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/KINO_ISTORIYA.html) http://snimifilm.com/content/istoriya-kinematografa-chast-1-nemoe-kino-rannie-gody-1915

Рябой В. «Крёстный отец» советского Голливуда / В. Рябой // Совершенно секретно. – 2017. – № 4. – URL:

<http://www.sovsekretno.ru/articles/id/5677/>  
Шумяцкий Борис Захарович. – URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Шумяцкий,_Борис_Захарович>

**Как написать рецензию на фильм:** https://upages.io/kopilka\_znaniy/kinokritika\_dlya\_chaynikov

**Полезные ссылки о КИНО**

* Более 50 фильмов «Мосфильма»: http://www.liveinternet.ru/users/baroma/post342111770
* Фильмы Одесской киностудии: <http://bit.ly/odessascinema>
* Большая подборка фильмов о художниках: <http://gallerix.ru/read/filmy-o-xudozhnikax/>
* 55 сказок: <http://www.kino-teatr.ru/blog/y2015/7-22/681/>
* 77 фильмов, которые Тарковский велел смотреть, если хотите хоть что-то понимать в кино: http://www.ivi.ru/titr/tests/77-filmov-spisok-tarkovskogo

**Список фильмов, которые необходимо посмотреть к зачёту**

**https://www.kinopoisk.ru/lists/editorial/top\_100\_20\_century\_by\_maltin/**

**1920-е гг.**

**[Золотая лихорадка](https://www.kinopoisk.ru/film/478/)**

[Gold Rush,](https://www.kinopoisk.ru/film/478/)

[США, 1925](https://www.kinopoisk.ru/film/478/)

**[Броненосец «Потемкин»](https://www.kinopoisk.ru/film/481/)**

[СССР, 1925](https://www.kinopoisk.ru/film/481/)

**1930-е гг.**

**[На западном фронте без перемен](https://www.kinopoisk.ru/film/460/)**

[All Quiet on the Western Front,](https://www.kinopoisk.ru/film/460/)

[США, 1930](https://www.kinopoisk.ru/film/460/)

**Путевка в жизнь**

СССР, 1931

**1940-е гг.**

**[Касабланка](https://www.kinopoisk.ru/film/330/)**

[Casablanca,](https://www.kinopoisk.ru/film/330/)

[США, 1942](https://www.kinopoisk.ru/film/330/)

**Музыкальная история**

СССР, 1940

**1950-е гг.**

**[Семь самураев](https://www.kinopoisk.ru/film/332/)**

[Shichinin no samurai, Япония, 1954 г.](https://www.kinopoisk.ru/film/332/)

**Летят журавли**

СССР, 1957 г.

**1960-е гг.**

**[Мужчина и женщина](https://www.kinopoisk.ru/film/7722/)**

[Франция, 1966](https://www.kinopoisk.ru/film/7722/)

**Иваново детство,**

СССР, 1962

[1970-е гг.](https://www.kinopoisk.ru/film/428/)

**[Охотник на оленей](https://www.kinopoisk.ru/film/428/)**

[Deer Hunter,](https://www.kinopoisk.ru/film/428/)

[США, 1978](https://www.kinopoisk.ru/film/428/)

**Неоконченная пьеса для пианино,**

СССР, 1976

**1980-е гг.**

**[Человек дождя](https://www.kinopoisk.ru/film/330/)**

[США, 1988](https://www.kinopoisk.ru/film/330/)

[СШАдрама, мелодрама](https://www.kinopoisk.ru/film/330/)

**Покаяние**

СССР, 1984

[1990-е гг.](https://www.comboplayer.ru/videos/view/taksi-blyuz-franciya-sssr-1990)

**[Английский пациент,](https://www.comboplayer.ru/videos/view/taksi-blyuz-franciya-sssr-1990)**

[США, 1996](https://www.comboplayer.ru/videos/view/taksi-blyuz-franciya-sssr-1990)

**[Такси-блюз](https://www.comboplayer.ru/videos/view/taksi-blyuz-franciya-sssr-1990)**

[Франция, СССР, 1990](https://www.comboplayer.ru/videos/view/taksi-blyuz-franciya-sssr-1990)

2000-е гг.

**Пианист,**

США, 2003

**Кукушка**

Россия, 2002

2010-е гг.

**Однажды в… Голливуде**

США, 2019

**Холоп**

Россия, 2019

1. Для определения значимости фильма применялись три критерия: кассовые сборы, количество оценок и рейтинг на КиноПоиске. [↑](#footnote-ref-1)
2. Анкета, Актёр российский, Режиссёр росс., Актёр зарубежный, Режиссёр заруб, Рецензия. на росс. фильм, Рецензия на заруб. фильм, Участие в проекте «Наши фильмы», Тест, Контрольная работа. [↑](#footnote-ref-2)
3. Тема 1. Рождение кино. Тема 2. Мировое и отечественное кино 1920-30-х гг. Тема 3. Мировое и отечественное кино 1940-х гг. Тема 4. Мировое кино 1950-60-х гг. Тема 5. Отечественное кино 1950-60-х гг. [↑](#footnote-ref-3)