1

* Хит Леджер - гениальный Джокер.

1) начало съемок. Кто претендовал на роль.

Хит Леджер никогда не претендовал на роль Джокера. Сыграть главного антагониста Бэтмена ему предложил Кристофер Нолан и у него больше не было претендентов на эту роль. На вопрос: “Почему?” - Нолан ответил: “Хит, как и Джокер, ничего не боится”.  
К роли каждого персонажа великие актеры всегда готовятся за долго до наступления съемок. Подготовиться к Джокеру - дело из не из легких. Хит посмертно получил оскар за эту роль тяжелым путем.  
Актер закрылся от внешнего мира на целых 43 дня. Он специально вгонял себя в состояние депрессии и не высыпался, что в итоге привело его к бессоннице после съемок. Он хотел выглядеть уставшим и измученным. На протяжении подготовки, Хит влюбился в свою роль, однако никогда не интересовался комиксами. Он копировал повадки и поведение главное героя “Заводного апельсина” - Алекса ДеЛарджа. Ему он казался подходяще злым и естественно ужасающим без лишних примочек, только актерская игра.   
Чтобы смех и голос кардинально отличались от других Джокеров, Леджер брал уроки у чревовещателя, чтобы его голос действительно пробирал до дрожи, именно поэтому дубляж не покажет всю проделанную работу актера. Во время подготовки, Хит, вел дневник Джокера, куда записывал все от лица своего персонажа. Он внедрил в Джокера и свои повадки, например облизывание губ, не отрывая глаз от собеседника. Все это усиливало образ маньяка и психопата. Актер сам придумал грим для Джокера, он несколько дней ходил с растрепанными волосами и размазанным макияжем и лишь потом команда по гриму внесла свои коррективы.   
Во время самих съемок, Леджер был неотъемлемой частью всей работы над картиной. Хит сымпровизировал сцену аплодисментов Гордону (полицейскому). Актер настолько вжился в роль, что сделал это неожиданно даже для самого себя. В сцене избиения Джокера в тюрьме, Леджер настаивал на настоящих ударах, он впитывал всю ненависть и эмоции персонажа.   
Монологи Джокера продумывались до мелочей вместе с актером. Благодаря сплоченной работе сценаристов с Леджером, авторы смогли подорвать доверие зрителя в светлое будущее Готэм сити. Так же, как он сломил и Бэтмена, и Харви Дента.  
Изначально, многие не воспринимали серьезно выбор Нолана. Актер, который играл в основном романтические и идеализированные роли хороших парней будет Джокером? Никто не ожидал, что Джокер Хита Леджера разорвет все стереотипы, а на его фоне все остальные Джокеры будут выглядеть блекло, да простит нас Джек Николсон.   
Немало слухов было о том, что именно роль Джокера свела Хита Леджера в гроб, ведь актер умер от передозировки снотворным. Но на психику Леджера эта роль не так сильно повлияла, как кажется на первый взгляд. После съемок он был переполнен радостью за проделанную работу. А проблемы со сном у него были задолго до наступления производства фильма.

2

* Топ-5 лучших операторов современности.

Обычно кинооператоров обходят должным вниманием, и они остаются за кадром. Но именно они отвечают за одно из самых главных - визуализацию фильма. Хотелось бы привести в пример, на наш непрофессиональный взгляд пятерку лучших ремесленников, сидящих за камерой.

* Роджер Дикинс - главный неудачник “Оскара” среди операторов. Британец, начинал с документальных фильмов, на которых получил бесценный опыт. Попал под минометный обстрел и научился работать на военно-полевых условиях. Рассчитывать количество пленки заранее и продумывать план съемок за долго до начала. Впервые на «Оскар» номинировался благодаря «Побегу из Шоушенка», после чего претендовал на золотую статуэтку Киноакадемии бессчетное количество раз, но всегда умудрялся проиграть, даже когда соревновался сам собой (в 2008 году был дважды номинирован за «Старикам тут не место» и «Как трусливый Роберт Форд убил Джесси Джеймса»). Но в итоге он всё-таки получил заветную статуэтку за «Бегущего по лезвию 2049».
* Януш Комински - единственный и постоянный оператор Стивена Спилберга. Эмигрировал в США в 21 год и получил американское кинообразование. Его список снятых картин, которые были у вас хотя бы раз на слуху, впечатляет: “Амистад”, “Спасти рядового Райана”, “Искусственный разум”, “Особое мнение”, “Терминал”, “Война миров”, “Мюнхен”, “Индиана Джонс и Королевство хрустального черепа”, “Линкольн”, “Шпионский мост”. А также “Список Шиндлера”, который вместе со “Спасти рядового Райана” принесли ему операторский оскар.
* Дариус Хонджи - лучший друг темноты. Оператор наполовину иранского, а наполовину французского происхождения. Когда ему в 12 лет подарили восьмимиллиметровую камеру, первым опытом стала серия короткометражек о Дракуле, в которых он был режиссером, оператором и актером. После обучения киноискусству в Нью-Йорке и Лос-Анджелесе вернулся в Париж, снимал рекламу и музыкальные клипы. Первой его крупной работой стали «Сокровища Сучьих островов» Франсуа-Жака Оссана, но настоящий прорыв произошел после выхода триллера «Семь» Дэвида Финчера. В этой картине оператор показал мастерскую работу с темнотой, которую позже применил в «Комнате страха», а также в фильмах Романа Полански, Вонга Кар Вая, Михаэля Ханеке, Вуди Аллена, Дэнни Бойла, Джеймса Грея, Алана Паркера.
* Михаил Кричман - не фильмы, а собрание картин в галерее. Михаил работал с Павлом Лунгиным, Андреем Звягинцевым и Алексеем Федорченко (благодаря сотрудничеству с последним удостоился приза Венецианского фестиваля за операторскую работу в «Овсянках»). Но больше всего он все-таки известен благодаря сотрудничеству со Звягинцевым: кадры из их фильмов так и просятся быть выставленными в картинной галерее (или быть распечатанными на фотообоях). Высокий статус Кричман подтверждает еще и тем, что сотрудничает не только с отечественными кинематографистами, но и с западными: снимал «Фрекен Юлия» для Лив Ульман и «Скрижали судьбы» для Джима Шеридана. Лауреат национальных кинопремий «Ника» и «Золотой орел».
* Наташа Брайер - живописец с маленьким экраном. Аргентинский оператор. Брайер работает с режиссерами со всего мира, а снятая ей перуанская поэтическая драма «Молоко скорби» Клаудии Льосы получила «Золотого медведя» Берлинского фестиваля и номинировалась на «Оскар». В постапокалиптическом роуд-муви «Ровер» Дэвида Мишо можно было наслаждаться снятыми ею живописными пейзажами, а в глянцевом хорроре «Неоновый демон» Николаса В.Рефна — красотками, стоящими в свете софитов и обмазанными золотой краской. Своими учителями Брайер называет Кристофера Дойла («Чункинский экспресс», «Герой»), Жан-Ива Эскоффье («Любовники с Нового моста», «Умница Уилл Хантинг») и Славомира Идзяка («Король Артур», «Падение «Черного ястреба»).
* 3. Круг “Хармона” (можно соотнести к штуке про писанину, типо навыки

“Круг истории” Дэна Хармона — это драматическая структура сценария. Со словом структура у меня возникает ассоциация со следующими словами: четкость, понятность, точность, стабильность, фактность, развратность ну и тд. В общем, все то, что напоминает математику. Дэни Хармона можно отнести к умному и ленивому созидателю. Который, как он сам говорит, большую часть времени проводит у телевизора. Возможно, так он старается понять зрителя, подтягивать актуальность своего творчества, но скорее Хармон просто любит телевизор. Кто если не любитель телевизора придумает структуру, который поймет любой и сможет с помощью нее написать историю.   
В “Круге истории” Дэна Хармона 8 основных шагов, которые могут спроектировать практически любую историю от открывающей сцены до финальной.  
  
1) Ты - персонаж находится в зоне кофморт,

2) Нуждаешься... Но они чего-то хотят,

3) Иди - они попадают в незнакому ситуацию,

4) Ищи - Адаптируйся к ней,

5) Найди... получают то, что они хотели,

6) Возьми - платят за это высокую цену,

7) Возвращайся - и возвращаются к привычной ситуации

8) Меняйся - осознают изменения.   
  
1. “Ты” — это главный герой истории. Он продумывается незадолго до того, как начнется сама история. Герой продумывается в значении и желании. Это так же отрезок, где мы показываем окружающий мир и его правила.

2. “Нужда” - мы уже понимаем, кто такой главный герой и где он находится, нам осталось понять, что ему нужно? Что сподвигло его мотивацию для того, чтобы перейти к действию?   
именно здесь мы понимаем главную цель героя, которая будет вести нас до конца истории.

3. “Иди” - нужно подтолкнуть героя к действию. Если есть “Нужда”, но нет “Иди” история прекращается. Создайте потребность героя так, чтобы она была жизненно необходима. Потребность должна заставить героя выйти из своего “ комфортного мира”, в мир “неизвестный” , иначе будет беда.  
   
4. “Ищи” - поиск — это то место, где история начинает усложняться и наполняться препятствиями для героя. Это работает для того, чтобы герой оставался активным, а все, что встречается ему на пути давит на его “Нужду”. На данном этапе герой не должен сталкиваться с непреодолимыми сложностями, но они должны расшатывать его и давать ему сильный “пинок”.   
  
5. “Найди” - Ура! Герой нашел то, что искал. Но история на этом не заканчивается. Может герой и нашел, что ему нужно, но здесь герой осознает, что искал он совсем другое, ему нужно, что-то более важное. Здесь происходит столкновение сюжета и развития персонажа. Герой понимает, что слепо бежал за тем, что ему вовсе и не нужно было.  
   
6. “Возьми” - Возьми всё, что найдешь! И сбегай с ним! Кэмпбелл может назвать эту часть истории волшебным полётом. Несмотря на то, что герой успешно обретает свою Нужду за неё нужно заплатить цену. Даже после первоначального успеха, главный герой терпит большие потери. В зависимости от жанра, эти "потери" могут быть чем угодно, начиная от временной неудачи и заканчивая смертью главного героя.  
  
7. “Вернись” - эта стадия приближает героя обратно к своему дому. Персонаж возвращается с тем, что успел приобрести или же вовсе с пустыми руками. Но так или иначе, в результате всего пути - герои меняются.

8. “Изменись” - играться с изменениями можно по-разному. Вы можете добавить черту персонажа, которой ему не хватало в начале, или же на корень убрать то, что ему мешало. Вы можете изменить окружающий мир или его окружение, но изменения должны быть ощутимы, и так же, герой должен быть на контрасте с собой изначальным.

3. “Паразиты” - язык символов.

“Паразиты” — это социальная корейская сатира о бедной семье Кимов, которая обманным путем становится слугами богатой семьи - Парков. В 2020 году фильм вызвал всемирный резонанс. Это первый фильм не на английском языке забравший главный приз Оскара за “лучший фильм”. Есть много ответов на вопрос “Почему корейский фильм сделал это?”. Пон Чжун Хо мастерски управляется со всем, что дано режиссеру. Но сейчас мы хотим поговорить о символах, которые держат конфликт между бедностью и богатством на протяжении всего фильма и являются главным неосознанным эмоциональным рычагом истории.

Символы “Паразитов” могут выйти за рамки культуры и языка, направляя наше внимание на исследование фильма о богатстве и бедности. Символ — это простая вещь, которая представляет или означает, что-то другое. Именно это простое представление может сильно влиять на зрителя. Символ является скрытым языком. При разгадке которого, эмоционально раскачивает аудиторию. В “Паразитах” существует множество символов, но мы остановимся на двух ключевых - “Смотровой камень” и “запах”.

Смотровой камень появляется вначале фильма, когда мы знакомимся с семьей Ким. С самой первой сцены мы понимаем, что они проживают в бедности. Но сын Ки-Ву, верит, что он сможет найти выход из нее и присоединиться к богатому классу. Когда богатый друг Ки-Ву, навещает семью Ким, он приносит с собой огромный булыжник, который должен приносить богатство в семью. Ки-Ву берет его в руки и произносит “Это так метафорично”, в сценарии написано следующим образом, “Прямо для нас, символично” - что в обоих случаях означает одно, смотровой камень - символ. Смотровой камень для Ки-Ву означает то, что он обречен на более успешное будущее, как и его богатый друг, Мин. Этот символ появляется очень рано, но мы обращаем внимание на второй символ, который вводится на этапе завязки истории, когда семья Ким “проникла” в семью Парков. Работа, которую выполняют семья Ким, крайне близко соприкасается с семьей Парков. Это тот редкий момент, когда богатство и бедность в очень уединенном месте и так близко, что все могут чувствовать запах друг друга. Пон Чжун говорит, что это было идеальное средство в истории, когда с помощью такого простого действия, как вдох, можно было передать конфликт истории на поверхность. Сын Парков, подбегает к семье Кимов по очереди, чтобы понюхать их и понимает, что они пахнут одинаково, тем самым неосознанно угрожает их разоблачению. Но помимо определенных функций на историю, запах используется, как символ. Это представляет нищету, от которой Кимы, и, в частности, глава семейства Ки-Тек, не могут избавиться.

Символ повторяется на протяжении всего фильма, а повторяясь, он создает мотив. На примере возврата “Смотрового камня” в историю, можно понять, где создается сам мотив и что в нем особенного? В начале истории, после получения камня, Ки-Ву, начинает делать смелые, поступки, благодаря которым он получает место репетитора в семье Парков, он движется в направлении богатства и статуса. Когда обычный пьяница отливает в угол их дома, семейство Ким празднует небольшой успех, который приближает их к богатству. Ки-Ву, берет смотровой камень, чтобы ударить пьянчугу, что уже является способом к реализации его стремления уйти от привычной жизни бедных и падших.   
В следующий раз, когда нам попадается смотровой камень, семья Ким бежит к себе в подвал после того, как их чуть не раскрыли. Сильный дождь устроил потоп в их доме. Ки-Ву находит камень под водой, он тянется к нему, будто это какое-то сокровище. Он сильно обнимает его, дав понять себе, что его стремление к новой жизни никуда не исчезло. И мы вновь вспоминаем, что этот камень означал по ходу истории. Во время его появления, он дал стимул и несокрушимую мотивацию к изменению. Когда Ки-Ву ударил пьяницу, символ стал способом достижения, а теперь, когда он находится под водой у ног героя, он является единственной надеждой для Ки-Ву не сдаться - символ превращается в цель. Это повторение создало мотив, который неосознанно цепляется зрителю, за ним мы неотрывно следим. Мотив внешне отражает внутренние чувства главного героя Ки-Ву к богатству и статусу. В конце истории, запах, дает толчок к убийству. Убийство, которое было мотивировано символом бедности. Именно символы закрыли историю и дали раскрытие главного двигателя семьи Ким и их значения.

4.Экранизация - не книга.

Когда мы читаем произведение, то мы сами выстраиваем созданный писателем мир в своей голове. Экранизация — это мир режиссера, который может кардинально отличаться от мира описанного в книге. Люди, сравнивающие фильм с книгой, сравнивают свое представление с представлением кинематографиста. Поэтому, когда вам нравится «сияние», а кто-то говорит, что книга лучше, выстрелите в него с оружия в компьютерной игре, ведь это два разных произведения.  
  
Дадим себе право выбрать топ из фильмов, переосмысленных историй снятых по книгам.

1) “Маленькие женщины” (2019) - История взросления четырёх непохожих друг на друга сестер. Где-то бушует Гражданская война, но проблемы, с которыми сталкиваются девушки, актуальны как никогда: первая любовь, горькое разочарование, томительная разлука и непростые поиски себя и своего места в жизни.

2) “Волшебник страны Оз” (1939) - Относительно верная исходному материалу, причина, по которой адаптация "Волшебника страны Оз" 1939 года остается такой мощной частью нашего общего кинематографического сознания, заключается в том, как она оживляет воображение Л. Фрэнка Баума

3) “Форрест Гамп” (1994) - картина, получившая 6 “Оскаров”, включая приз за “лучший фильм”. Все благодаря тому, что фильм взял исходный материал и точно визуализировал его моральную, мудрую и метафоричную составляющую.

4) “Доктор Живаго” (1965) - экранизация Дэвида Лина, самого известного романа Бориса Пастернака. Лин фокусируется на истории любви и мечтательной поэтической стороне главного героя, в результате фильм настолько красиво снят, что им можно наслаждаться без звука.

5) “Список Шиндлера” - экранизация Стивена Спилберга и по сей день является одной из самый пронзительных и эмоционально трогательных картин. Фильм ярко изображает худшее время человечества и отображает пределы, до которых может дойти общество.

5

* Небольшой лекбез для начинающих киноделов.

Когда у Хичкова спросили “какие три вещи самые главные в кино?” он ответил “сценарий, сценарий и еще раз сценарий”. Поспорить с легендой трудно, ведь на самом деле все, что мы увидим на экране зависит на прямую от того, что мы напишем на листе. С главным разобрались, но встает не менее интересный вопрос, “как начать писать?”.

Первым делом возникает проблема, а точнее страх белого листа. Каждый борется с этим по своему и определенного лайфхака не существует. Даже у опытных сценаристов вновь и вновь появляется этакое препятствие “начала”. В годы первого объединения Ленфильма сценарист Юрий Клепиков был одним из самых востребованных и опытных ремесленников своего дела. Он говорил, что всегда вырывал первые две страницы своего сценария, т. к. они шли у него “для разгона”. Главное понять, что мысль не приходит сразу, а с первых предложений не получится шедевр. Но первый шаг должен быть обязательно и держите в голове, что, когда вы пишите за вами не наблюдают, дайте себе волю расслабиться и пуститься в пляс с вашей фантазией.

Александр Митта в своей книге “Кино между адом и раем” говорил об удержании внимания зрителя дозированием информации. Он приводил пример на дрессированных свиньях. Когда режиссеру нужно было, чтобы свинья проходила определенный путь, а не просто по прямой, дрессировщик раскладывал маленькие кусочки еды по всему извилистому маршруту, словно грамотный сценарист раскладывает кусочки информации по всему сценарию, проводив тем самым зрителя до кульминации. Когда у вас появится какое-либо представление истории важно понять, как ее подать. Не выкладывайте все

карты на стол тут же, действуйте постепенно, а самое интересное припрячьте на потом. Это похоже на половой акт, чем дольше вы будете подогревать вашу сладкую историю и поэтапно касаться самых интересных мест, тем сильнее и ярче будет кульминация, а от всего процесса будет трудно оторваться.

Если вам хочется продолжения ликбеза для начинающих киноделов то ставьте лайки и мы напишем вторую часть.

6

* Квир в кино.

Трансгендерность — не болезнь, а врождённый признак. В 2013 году американские врачи исключили гендерную дисфорию из перечня психических расстройств. Квир сообщество или квир в целом - это теория, включающая в себя набор разных идентичностей человека, по-простому это ЛГБТ движение. Как отразилось это в киноискусстве и искусстве в целом?

Проблемы других или же иных сексуальных ориентаций режиссеры зачастую обходили стороной и погружаться в это по началу никто не хотел. Но уже в 20-х годах прошлого века вышел фильм “Михаэль” Теодора Дрейера. Картина снята по одноименному роману Германа Банга и рассказывает нам о чувствах между художником и натурщиком. Первые фильм квир тематики обходились лишь поверхностным взглядом на взаимоотношения людей иной ориентации, ведь все было в новинку. Они не затрагивали политического подтекста или проблемы насилия и осуждения со стороны общества, все было в рамках “ознакомительной” прогулки, тем самым квир картины вызывали большой интерес у обычного зрителя. В дальнейшем, до 90-х годов, в массовом кино квир культура была показана в негативном ключе, герои чаще были второстепенными и оказывались поводом насмешки, как и в массовой культуре. Плюс ко всему в связи с эпидемией СПИДа отношение к гомосексуалистам сильно ухудшилось и это стало толчком к выходу замечательного фильма с первым ВИЧ - инфицированным главным героем, “Приятели” Артура Джей Брессона мл.

Сейчас же, с наступлением толерантной эры значение и влияние квир культуры и ЛГБТ сообщества глупо отрицать. Современное кино затрагивает темы непринятия, брезгливости и жестокости по отношению к другим ориентациям. Такие фильмы как: “Горбатая гора”, “Даллаский клуб покупателей”, “Жизнь Адель” рассказывает историю квир трансформации и внедрения во внешний мир другим языком, простым. Популярность этих картин смягчило нападки со стороны современного общества и дало возможность обратить внимание на самих себя, как на человека гуманных и ориентированных на взаимопонимание ценностей.

К сожалению, Россия не так быстро приходит к осознанию нового мира, а сцены, где целуются однополые герои вовсе вырезаются цензурой в прокате. Но первые ростки квир - перформансов все-таки есть. Современный театр, а правильнее будет сказать именно независимый уже сейчас ставит постановки, которые в дальнейшем станут привычны для массового зрителя. Я же вам посоветую фильм “Человек, который удивил всех”, Наташи Маркуловой и Алексея Чупова, с прекрасной игрой Евгения Цыганова в образе гея на местах глухой провинции.

7

* Образ женщины в японском послевоенном кинематографе.

Женщины, которые изначально снимались в образе гейши или проститутки, после 40-х годов начал менять вектор своего развития, они стали учительницами или домохозяйками. Любовные сцены перестали быть запретными, а близость и интимность стала ключевой гранью образа японской женщины (“Женщина в песках” 1964, Хироси Тэсигахара).   
Из несчастной , страдающей, готовой на все ради своего мужа она стала ревнивой, строгой, порой отстаивающей свою позицию. Стала ясно, что у них есть власть над мужчиной, при этом их красота осталось, отнюдь, даже стала более ограненной.   
В 1960 году выходит фильм “Голый остров” Канэто Синдо, где название само говорит о некой обнаженности и откровенности.   
Если раньше говорили о повседневности, наблюдая, то сейчас, Синдо, снимает наблюдение с проникновением в жизнь персонажей. То, как они ходят за водой, поднимаются в гору, теряют силы в огороде, то как их дети ждут своих родителей, переплывающих на лодках с пастбища и забирают их в школу. Долгие кадры, глубокие мизансцены и живая натура, практические никаких диалогов и затяжные томные взгляды дают прожить эту страдальческую для нас жизнь и реальность для японцев.   
Для примера мы возьмем героиню - жену, которая истекая потом гребет до острова. Она и так будет таскать эти ведра с водой, но важно то, как сильно она хочет добраться до берега, а мы вместе с ней. Следующие кадры с поднятием в гору, взгляды украдкой на остров, все это дает, казалось бы, недопустимую интимность, чувственность, к которой зритель не готов, возможно не замечает, но точно делает на этом акцент. Эта открытость дает проснуться чему-то животному внутри нас, на примере невинном и хрупком, таком как женщина.

8

* Французская новая волна. Путь революции в кинематографе.

Все началось с государства. Франция способствовала развитию авторского кино в конце 50-х. Страна выделила бюджет некоммерческим студия - молодым и амбициозным авторам. Таковыми были критики журнала “Кайе ду Синема”, жуткие киноманы.  
Cahiers du Cinema - французский журнал о кино, появился в начале пятидесятых. В это время, молодежь франции требовала обращаться режиссеров и кинематографистов к темам современности и созданию своего языка, когда большую часть ниши занимали вечные потакатели модному веянию или все больше появлялись режиссеры, которые снимали совсем ненужные исторические картины с политическим оттенком. Под началом главного редактора “Кинематографических записей”, Андре Базеном, появились таланты, изменившие кинематограф навсегда. Некоторые из имен вы уже слышали, например Трюфо или Годар, возможно, что-то вы видели. Но почему это направление считается исключительным в своей особенности в мировом кинематографе? Попробуем разъяснить.   
Одни из самых известных основоположников стиля, такие как Франсуа Трюфо, Жан-Люк Годар, Эрик Ромер, Клод Шаброль, Жак Риветт восхваляли фильмы старой волны. Они критиковали голливудскую неестественность и претенциозность, которой следовала Франция. Посредством критики такой тенденции, им удалость создать концепцию производства авторского кино и назвать это “Теорией авторского кино”. Согласно этой теории, режиссер был неотъемлемой частью всех этапов производства, так как в первую очередь это его взгляд, а не студии. Этот принцип дал больше свободы творцам, а кино стало более индивидуальным, а картины можно было узнать по почерку режиссера.   
Критики хотели снимать кино и им дали такую возможность. В 1954 году, Трюффо написал текст “Некие тенденции французского кино”, где просто уничтожил все французское кино, которое было искусственным, не имело контакта с реальной жизнью, с молодежью, которая не узнавала себя в нем. В то время было сложно снимать фильмы, не будучи профессионалом, но, как раз таки именно неопытность и свобода авторства, попросту, потому что ты действуешь не под диктовку устоявшегося канона - выделило французскую новую волну. Франсуа Трюффо с фильмом “400 ударов” (1958) , Годар с фильмом “На последнем дыхании” (1960) имели огромный и неожиданный международный успех. Это была художественная революция. Режиссеры “новой волны” снимали фильмы, которые были новыми не только, для восприятия зрителя, но и с точки зрения процесса создания. Годар снимал на улице своих друзей, своих девушек у которых была новая манера играть, новая манера отношения со своим телом. Для того, чтобы снимать “проезды”, Годар садился в инвалидную коляску с камерой на руках, а все прохожие, помимо актеров, просто пялились в кадр. Не сказать, что сейчас это никого не смутит, отнюдь, даже студенческое кино сегодня снимается на профессиональные камеры. Но это было неким шармом, самобытностью и новой реальностью на экране, которой уже не повторить. Направление, освободившее авторское кино от рамок ушедшего кинематографа, более театрального и, как уже говорилось, искусственного.   
Что получается? Неопытность и насмотренность взяли вверх. Стоит лишь дать возможность киноманам сделать свои фильмы, как они начнут революцию авторского кино? Возможно, но не сейчас. Ведь тогда в мировом кино, впервые появилось движение, которое не просто противопоставляло героя обществу, а не желало примирения героя с обществом. Зритель вырос, вместе с авторами. Люди не желали хеппи-энда, все были против канонов и топили за неординарные сюжеты, рассказывающие об их жизни. Таким образом, “Новая волна”, стало первым кинематографическим направлением, отменившее хэппи-энд. Режиссеры, будучи просто критиками, то есть публицистами, не знали, как надо снимать, но зато они прекрасно знали, как НЕ надо снимать. Я признаюсь в любви Годару за то, что он нарушил все существовавшие писаные и неписаные законы монтажа, сочинения диалогов, работы с актерами в своем фильме “На последнем дыхании”. Он сделал все не так, как надо, а как хотел. Он, как и Трюффо или Шаброль, могли работать в рамках традиционной формы и жанров, но это уже не важно. Главное, что они этого не делали, как настоящих художников их объединял вызов, - вызов, брошенный обществу.

9

Как передать стиль, атмосферу и задать тон для успешного проекта? На примере “Очень странных дел”. Здесь презентация <http://www.zen134237.zen.co.uk/Stranger_Things/Stranger_Things_-_Bible.pdf>  
  
При представлении оригинальной концепции сценаристы и режиссеры используют документ под названием “библия сериала”, если по-простому - сериальная заявка. В интернете доступна к просмотру максимально убедительная презентацию “Очень странных дел”, которая по началу называлась “Монтаук”. Братья Даффер сделали наглядную иллюстрацию того, как они видели сериал. Креативное оформление помогает передать тон проекта. Первый слайд выглядит словно обложка новой книги Стивена Кинга. А ведь так оно и есть, шапка презентации заимствована с обложки книги Кинга “Firestarter” (НУЖНО КИНУТЬ СЮДА ОБЛОГУ КНИГИ СТИВЕНА КИНГА). Во введении мы можем увидеть референсы, которые так же способствуют раскрытию атмосферы будущего сериала и его стиль. “Инопланетянин”, “Челюсти” и “Останься со мной”. За каждым слайдом следует кадр одного из фильмов, что вдохновлял создателей.   
Эти фильмы охватывают два разных жанра: научно-фантастический хорор в стиле “Чужого” и историю о взрослении, как в “Останься со мной”.   
 Ключевым элементом в заявке является ее композиция. Посмотрите на соблюдение формы и выдержанности в тексте. Братья Даффер нарисовали четкую картину того, как они видят сверхъестественных монстров в своем сериале, написав: “Наши сверхъестественные существа останутся в основном скрытыми повсюду, спрятанными в тенях, подальше от глаз зрителя”. Тем, кто смотрел “Очень странные дела”, тут же может припомнится первая сцена пилотной серии, где за ученым охотится некое существо, которое мы даже не видим, но слышим и, что удивительно, чувствуем, а наше воображение дорисовывает то, из-за чего нам страшно. Весь этот механизм задавался в самом начале, еще в презентации.   
В разделе под названием “Дети”, авторы формируют личность каждого мальчика и также динамику их роста, то есть их арки. Арка — это путь персонажа от начала и до конца, где мы можем увидеть изменение героя по ходу истории и его взаимодействие с другими персонажами, как и влияние на сюжет. Например, Люкас Конли, “..его поведение не раз подвергает друзей опасности, подвергает испытаниям его дружбе с Майком”. Простая характеристика, которая дает понять героя и его взаимодействие с другими. Или вот, “...Дастин Хендерсон, он часто ссорится с Лукасом, сначала их споры добродушны, но обостряются по мере роста ставок...”. Мне уже хочется знать, что будет если ставки буду слишком высоки? Почему они спорят, ведь они друзья?   
Этим небольшим месседжем хотелось бы донести важность первого представления своей задумки. Конечно, я много чего не затронул, но надеюсь заинтересовал хотя бы одного из вас, и кто-то захотел прочитать или перевести заявку сериала “Очень странных дел”, чтобы ознакомиться детальней и понять с чего начинаются хорошие проекты.

10

Психологические приемы в кино. По Фрейду.  
  
Хороший драматург в первую очередь отличный психолог. Он умеет управлять нашими эмоциями, надавить на нашу незажившую рану либо наоборот помогает разобраться в себе. Сильные сценаристы рисуют в своих героях зрителя психологическим подтекстом, из-за которого мы замечаем нашу схожесть с персонажами. Я думаю, для многих не секрет, что главный герой в большинстве своем выглядит слабее антагониста. Что человек всегда болеет за аутсайдера и не выносит несправедливости. Но существуют намного более изящные и рабочие механизмы, которые заставляют зрителя отождествлять себя с героем и сравнивать свой характер. Например, эти механизмы обрисовал Фрейд.  
Вся теория Фрейда хорошо ложится на любой фильм, поэтому он был бы неплохим сценаристом. Хотя сам Фрейд мягко не любил кино, Сартр в своей книге о нем писал: “*Голливуд тоже предлагал Фрейду написать сценарий, сделав его стержнем самые впечатляющие случаи лечения психоанализом. Отношение к настойчи­вым просьбам кинематографистов Фрейд тогда же выра­зил в письме к крупному ученому-психоаналитику Шан­ дору Ференчи: "Похоже, что фильм о психоанализе ста­новится столь же неизбежным, как у женщин стрижка под мальчика. Но сам я не дам подстричь себя таким манером и, более того, не желаю, чтобы мое имя связы­вали с каким бы то ни было фильмом"*.   
 Можно сказать, что Фрейд описал и вычертил эффективные инструменты драматургии своей теорией.  
Ядром всей теории Фрейда является Эдипов комплекс. Исходим из драмы, Эдип за череду событий убивает своего отца и женится на матери по случайности, если кратко. Эдипов комплекс можно трактовать буквально: сын испытывает сексуальное влечение к своей матери, но боится дать отпор сильному отцу, который уже завладел матерью. у теории Фрейда есть более абстрактная трактовка: «кто-то желает чего-то очень сильно, но этим чем-то уже владеет кто-то более сильный и поэтому из-за страха смерти перечить сильному не хочется». Первое следствие из Эдипова комплекса, используемое в кино – тема запретного плода. Моральные ценности запрещают половую связь с матерью, но человека все равно влечет к ней, поэтому и буквальные вещи воспринимаются также. К примеру, в фильме «Выпускник» Бена соблазняет близкая подруга его матери, Миссис Робинсон. Так или иначе, человеку неприятно смотреть на любовные истории между молодыми и стариками, поэтому большинство таких сюжетов имеют трагический конец: как и Эдип, выколовший себе глаза после женитьбы на матери, так и герои «Выпускника» начинают ненавидеть друг друга и прекращают любовные отношения.  
В тему запретного плода часто вписывается тема измены, потому что она затрагивает запретный плод более остро. Например, объектом любовной тяги является женщина, которой владеет лучший друг. Но вся прелесть психики человека в том, что вещи могут иметь двойственный характер в зависимости от контекста. Если сделать любовника женщины неудачником или тираном, а главному герою поставить цель добиться этой женщины, то тогда Эдипов комплекс будет ощущаться благоприятно. В «Титанике» внимание зрителя приковано к Джеку, который пытается добиться любви Роуз, но так как ее жених подлый и бесчувственный сноб, зритель на стороне отношений Джека и Роуз, даже если она в тайне от жениха ему изменяет.   
Большое количество историй построены на основе определенного психологического портрета или защитных механизмов. Рационализация — это попытка человека объяснить свои чувства и желания с помощью психологических, философских и научных концепций, так как признание в своих мечтах и эмоциях делает его «слабым», а это связано с потерей самоуважения. Часто, в сущности, рационализации лежит стремление снизить ценность желаемого. Попытки рационализации часто принимают герои в фильмах Вуди Аллена, таких как «Любовь и смерть», «Манхеттен», «Энни Холл». Аллен использует такой приём для комичности, чтобы показать, как далеко герои уходят от своих истинных чувств, пытаясь вместить их в рамки каких-то концепций и обесценить, превратив в теорию. Также это часто коррелируется с сублимацией геров. В кино сублимация проявляется в страстном увлечении героев какой-то деятельностью, представляющей собой следствие подавленных сексуальных желаний. Так Джейк Ламотта, герой фильма «Бешенный бык», все свои сексуальные проблемы (любовь к несовершеннолетней, семейные недомолвки, подозрение в изменах, неуверенность в себе) преобразует в ярость, с которой выходит на ринг.  
Регрессия в фильме “Красота по-американски” показана на главном героя, как основная тема истории перехода к детской форме мышления. Он переживает не лучший период в жизни: у него проблемы на работе, а жена изменяет ему с коллегой по работе. На фоне всех этих неприятностей у героя и наступает регрессия (он начинает курить траву и ухаживать за подростком).  
Примеры фильмов, построенных на психоанализе Фрейда, можно приводить бесконечно, а что главное - в них работают психологические приемы.

11

Сказочная структура истории на примере мультфильма “Коралина”. (Спойлеры)  
  
Мультфильм “Коралина в стране кошмаров” снят по книге. Роман “Коралина” открывается цитатой о сказках Г. К. Честертона: “Сказки более чем правдивы: не потому, что они говорят нам, что драконы существуют, а потому, что нам говорят, что драконов можно победить.” Это цитата обрамляет весь роман, поскольку быстро становится очевидным, что “Коралина” заимствует свою структуру и многие элементы из классических сказок.   
Во-первых, сюжет “Коралины” вращается вокруг тяжелых отношений матери и ребенка. Когда начинается фильм, мы узнаем, что Коралина не может общаться с мамой, которая большую часть времени занята работой и игнорирует дочь. Но, как только Коралина находит секретный проход в волшебный зеркальный мир, то пройдя через него она встречает свою другую мать, кажущуюся ей идеальной копией ее собственной мамы. Непростые отношения матери и дочери восходят к классическим сказкам, таким как: “Золушка”, “Гензель и Гретель” и “Белоснежка”.В этих историях семейные образы могут показаться добрыми, но они часто что-то тайно замышляют против своих детей. Точно так же, Коралина сначала считает, что другая мама идеальная замена ее собственной, но вскоре она обнаруживает, что “другая” мать скрывала зловещие намерения. Она пытается заменить глаза Коралины на пуговицы, но девочка не согласна. И тут мы подходим ко второму классическому сказочному элементу структуры, Коралина должна заключить сделку с врагом. В середине истории, Коралина отказывается оставаться в зеркальном мире со своей другой матерью. Но когда она возвращается к своей обычной жизни, она обнаруживает, что “другая” мать похитила ее настоящих родителей.   
Итак, воодушевленная котом напарником (также распространенный элемент в сказке), Коралина заключает сделку с другой матерью, чтобы вернуть своих родителей. Она предлагает сыграть в игру. Как и обязательно в сказках, ставки таких сделок с обоих сторон all-in. Для Коралины, возвращение родителей поможет ей понять, чему ей нужно учиться все это время. Сказки зачастую являются первыми историями, которые мы слышим в детстве, они предназначены для того, чтобы преподать уроки добродетели. Для Коралины это чувство благодарности к тому, что у нее уже есть.   
Но создатели не просто заимствуют сказочные элементы. “Коралина” наполнена гротесками. В литературной концепции, гротески — это стирание границ. Некоторые черты гротеска включают в себя дисгармонию или парадокс, сочетание комического и ужасающего, экстравагантность и преувеличение действительности, чувство отчужденности, когда что-то понятное и ожидаемое, становится чуждым и угрожающим. Все второстепенные персонажи реального мира в “Коралине” имеют преувеличенные черты. А когда Коралина переходит в зеркальный мир, знакомое и дружелюбное постепенно становится чуждым и угрожающим. Она встречает тех же соседей с глазами-пуговицами, чьи черты лица становятся все более нервирующими и зловещими по мере развития сюжета. Все эти второстепенные персонажи представляют собой яркие визуальные примеры гротеска потому, что они вызывают смешанные реакции как у Коралины, так и у зрителя. Мы все время сомневаемся, комедия это или ужасы? Все эти гротескные образы подчеркивают тему истории.   
По мере развития истории, мы так же понимаем, что история Коралины, это еще и история о призраках. Но об этом в другой раз?