

Государственное бюджетное общеобразовательное учреждение  
гимназия №24 им. И. А. Крылова



Реферативная работа с элементами исследования:

**«Роль живописи в кинематографе»**

Выполнила: Горохова Виктория

10 Б класс

Учитель: Старикова Ю. А.

Санкт-Петербург

2017

## Содержание

1. Введение.....	3
2. Влияние живописи на кино.....	4
2.1. Выразительные средства в живописи и кино.....	4
2.2. Композиция в живописи и кино.....	4
2.3. Цвет и свет в живописи и кино.....	5
3. Живопись для кино.....	7
4. Цитаты картин в кино.....	11
5. Заключение.....	12
6. Интернет – ресурсы и литература.....	13
7. Приложение.....	14

## 1. Введение

Актуальность:

На протяжении столетия мы не представляем своей жизни без кино. Каждый из нас хоть раз в год ходит в кинотеатры на новенький блокбастер или же пересматривает дома в компании чашечки чая любимые картины. Этот молодой вид искусства развивается очень стремительно и порой мы начинаем забывать, с чего началось само искусство визуализации задуманного.

Цель:

Изучить разнообразные информационные источники (литературу, интернет – ресурсы, художественные фильмы, статьи в периодической печати) и собрать доказательства влияния и тесной взаимосвязи живописи на киноискусство.

Задачи:

1. Исследовать связь между кино и произведениями живописи.
2. определить выразительные средства в живописи и кино. Выявить общие выразительные средства.
3. Изучить цитирование живописи в киноискусстве как отдельный прием.
4. выяснить на примере фильмов - как, где и зачем используются цитаты живописи в кинематографе.

Кино передает динамику эпохи; работая временем как средством выразительности, кино способно передать смену различных событий в их внутренней логике.

История кино насчитывает уже более чем столетие, но осознание в целом, как самостоятельного искусства пришло лишь по прошествии почти полувека, после его возникновения. Срок этот настолько мал, что сравним разве с незначительным отрезком, этапом, поворотом в направлении живописи. Тем более, если обращаться к ее истокам, когда еще доисторический человек взял красную охру, и оценив по достоинству магию цвета, расписал свое лицо, одежду и... стены, и потолок в пещере Ласко. Движение огня факела и... фигуры оживают... Возможно уже тогда видение художника было отчасти кинематографичным, говоря современным языком.

И быть может корни «седьмого искусства» таятся глубоко в истории изображения?

Вглядимся в фрески древних египтян, вытянутые на сотни метров... Кони, несущие колесницу вдоль стен храмов, давали полную иллюзию движения, «оживания» фигур, фиксируясь на сетчатке глаза человека, находящегося в колеснице, как движение киноплёнки. Они выполнены точно тем же приемом «покадровой съёмки», что и сейчас. Живопись эпохи возрождения – «панаромирование» от глубокого дальнего плана, с постепенным «развертыванием сюжета» на общем плане, к деталям и фрагментам, обладающим особой смысловой нагрузкой на крупном и сверхкрупном – переднем плане. И ничего лишнего, второстепенного, проходного – все соподчинено строгой драматургии, не говоря уже о «временной» повествовательности изображения. Перспектива и тончайшая передача светотени на полотнах Леонардо да Винчи и смоделированный отраженный свет в живописных композициях Караваджо, запредельные сюжетные линии в иконах и фресках Андрея Рублева, подчас создающие мистический эффект двойной и тройной экспозиции – поражают своей кинематографичностью...

Первые творения кинематографа были очень примитивными. Это естественно, ведь у создателей кино того времени не было ни достаточного опыта, ни арсенала технических средств.

## 2. Влияние живописи на кино

### 2.1 Выразительные средства в живописи и кино.

Живопись - плоскостное изобразительное искусство, специфика которого заключается в представлении при помощи красок, нанесенных на поверхность изображение реального мира, преобразованных творческим воображением художника.

Кино – искусство воспроизведения на экране запечатленных на пленку движущихся изображений, создающих впечатление живой действительности. Кино изобретение XX в. Его появление определено достижениями науки и техники в области оптики, электротехники и фототехники, химии, и т. д.

Кино это синтетическое искусство в него включены органические элементы такие как, литература (сценарий, песни), живопись (мультфильм, декорации в художественном фильме), театральное искусство (игра актеров), музыка, которая служит средством дополнения зрительного образа.

К выразительным средствам кинематографа специалисты относят:

- кинематографические планы,
- переходы между планами, кадрами и эпизодами.
- точка расположения камеры, с помощью которой идет съемка,
- траектория движения камеры,
- музыка, сопровождающая сюжетную линию фильма
- танец, усиливающий эмоциональное восприятие сюжета
- организация времени съёмок,
- варианты монтажа отснятого материала,
- планировка пространства, интерьеров, декорации в кадре,
- постановка света в кадре, степень освещённости, тип освещения
- выбор цветовой палитры кадра
- выразительность костюма и пр.

Использовать фон в качестве выразительного средства начали еще во времена первых фильмах. Деревня Голливуд была выбрана в качестве места для создания съемок, по причине наличия там отличных фонов – живописной природы и яркого солнца. С тех пор важность фона при создании фильмов нисколько не уменьшилась. С помощью природных красот, исторических декораций, погодных условий и множества других внешних атрибутов, создатели фильма способны донести до зрителя смысл той или иной сцены более глубоко.

## 2.2 Композиция в живописи и кино.

Композиция — важнейший организующий компонент художественной формы, придающий произведению единство и цельность, соподчиняющий его элементы друг другу и всему замыслу художника. Композиционное решение в изобразительном искусстве связано с распределением предметов и фигур в пространстве, установлением соотношения объёмов, света и тени, пятен цвета и т. п.

Готовых рецептов композиционных построений не может быть. Одно только неизменно и верно на любой случай: композиционное построение картины основывается на жизненной группировке и сочетании объектов природы, а также на особенностях нашего зрительного восприятия. Нельзя строить композицию картины только, например, по принципу «треугольника» или «диагонали», который применяли старые мастера. В зависимости от задач, поставленных в картине, композиционное построение будет меняться и определяться идейным замыслом, содержанием произведения.

Профессиональный кинорежиссёр и кинооператор должны прекрасно знать и использовать в своём творчестве законы живописной композиции. С помощью композиции и режиссёр, и художник управляют вниманием зрителя и помогают им выделить главное. И художник, и кинорежиссёр создают на своих полотнах (или киноэкране) иллюзию третьего измерения. В 3D или стерео кинематографе у режиссёра появляется возможность значительно усилить эффект глубины. Слово "кино" дословно переводится как «движение», поэтому основным отличием кино от живописи является возможность работать с четвёртым измерением — временем.

И если говорить о жанре игрового кино, то безусловно, лучшие фильмы поставлены режиссерами, не только в совершенстве знающими живопись, но и работая камерой, как живописец кистью: Фриц Ланг, Брессон, Ален Рене, Акира Куросава, Ингмар Бергман, Андрей Тарковский, Параджанов, Жан

Люк Годар, Дерек Джармен, Питер Гринуэй, Терри Гилиам, Джан Иммоу, Вонг Карвай – их фильмы удостоины высших кинематографических наград и вошли в золотой фонд киноискусства.

### 2.3 Цвет и свет в живописи и кино.

На первый взгляд раздельное существование света и цвета представляется совершенно очевидным и не подлежащим никакому сомнению: цвет есть некое постоянно присущее поверхности свойство, а свет — это то, что позволяет видеть все окружающее, и в том числе цвет. Так думали долгое время, не зная о сложном взаимодействии рассматриваемых явлений.

Существует различное множество источников света, одни из них естественные: солнце луна, звезды; другие – искусственные: огонь, лампа накаливания. Солнечный свет наиболее естественен и привычен, и человеческий глаз лучше к нему приспособлен. Электрический свет содержит в своем составе больше лучей длинноволновой части спектра и в силу того имеет несколько желтоватый оттенок, что заметно сказывается на восприятии цвета объектов, освещенных этим цветом. В зависимости от своей величины, мощности и степени удаленности от освещаемых объектов источники образуют различные условия освещенности, разнообразные световые эффекты. Главное, чем источник света может интересовать художника – это то, что он определяет систему освещенности изображаемой предметной ситуации.

Душа живописи — цвет обладает удивительнейшими свойствами. Еще Михайло Васильевич Ломоносов заметил, что «много утех и прохлад в жизни нашей от цвета зависит».

В картине он может передавать не только окраску какого-либо предмета или природный цвет, но еще и нести эмоциональные, психологические, символические значения. Особенно ярко эти его свойства проявляются в тех направлениях живописи, которые пользуются открытым, чистым (без смешения) цветом. В таких произведениях цвет главный повествователь. И даже если мы не знаем его символического смысла, все равно психологический строй цветовых сочетаний помимо нашего сознания воздействует на нас определенным образом: навеивает грусть, пробуждает беспокойство, наполняет воодушевлением, рождает умиротворение. Надо только приучить себя отмечать развитие цвета, переключку цветов, взаимодействие цветовых масс — их контрасты, конфликты или же, наоборот, созвучия.

Так же как и в живописи, в кино цвет способен разграничить два периода жизни. Данный прием часто используется в кинопроизводстве. Это не всегда строго черно-белый и полноцветный «режимы». Полутона и тени тоже могут «говорить» со зрителем. Одним из ярких примеров способа передачи задумки режиссера через цвет является картина «Посвященный» 2014 года режиссера Филлипа Нойса. Этот фильм произвел на меня огромное впечатление, именно поэтому я решила взять его для рассмотрения. Сюжет фильма заключается в том, что главный герой живет в идеальном, сером, максимально цивилизованном обществе будущего, где больше нет войн, боли, страданий, радости, воспоминаний. Для каждого члена здесь определен идеальный порядок существования, и теперь никому не приходится выбирать шаг, мысль (приложение изоб. 2.3, 1). И лишь Дающему доступны знания прошлого, где есть эмоции и чувства. Главный герой становится избранным, что перенимает эти знания. И по мере того, как Дающий ведает ему о событиях прежних лет, мир молодого человека постепенно начинает окрашиваться разными цветами и черно-белый мир перестает быть таковым(приложение изоб. 2.3, 2).

Освещение — неотъемлемая часть операторской работы и по совместительству одна из немногих сфер кинематографа, в которой есть бесчисленное количество схем. Как и в случае с терминологией, связанной с камерами, в освещении существует множество вариантов инструментов и терминов. Все они могут быть весьма запутанными.

Ракурс и направление света даст информацию зрителю о том, какое время суток и где он находится. Художники уже давно поняли, что качество света может спрятать или выделить разные вещи, а также влияет на реакцию человека.

В художественных фильмах свет играет большую роль, потому что качество освещения повлияет на впечатление о профессионализме снятого фильма, а следовательно, воздействует на общие впечатления зрителя. Плохой свет может как ничто другое показать, насколько у фильма любительский уровень съемки, возможно, за исключением плохого звука.

В документальных фильмах свету уделяется намного меньше внимания, т.к. это не представляется возможным управлять светом без инсценировки.

Кинорежиссер может прибегнуть к стилю документальной съемки в целях создания реалистичности сцен.

Нет единственного правильного способа выстроить свет. Сцена может быть освещена несколькими способами разными операторами, и в каждом из вариантов настроение и воздействие изображения будет отличаться.

### **3. Живопись для кино**

Синтез кино и живописи на классических примерах настолько очевиден, что все, или почти все, последующие эксперименты художников с кинематографом, начиная с Фернана Леже и его кинематической живописью или теоретических изысканий пластики изображения в последующем временном контексте Каземира Малевича, лишь в большей степени подтвердили законы, на которых строится «седьмое искусство» - законы живописного изображения.

Неудивительно, что стараясь вернуть себе самостоятельность, как искусства, живопись стала искать новые формы своего выражения. Именно тогда возникла новая волна авангарда, и как буйное противопоставление традициям, возник кубизм. Аполлинер, подтверждая смелую по тем временам образность в искусстве, утверждал, что для живописи, самое главное не породниться с фотографией: «Когда человеку понадобилось изобрести скорость движения, он создал колесо, которое несколько не походило на ногу». К месту вспомнить и размышления Николая Бердяева о искусстве: «Творческий акт человека не может целиком определяться материалом, который дает мир, в нем есть элемент свободы. В этом тайна творчества».

Кроме того, есть примеры, когда и знаменитые живописцы проявляли интерес к кинематографу, и непосредственно принимали участие в работе над фильмами. Гений 20-го столетия – Сальвадора Дали сотрудничал с режиссером Луисом Бунюэлем: поставленные совместно «Андалузский пес» и «Золотой век» сегодня стали уже историей кино. Величайший и непривзойденный мэтр сюрреалистической живописи, как никто другой считался с «кинематографическими секретами» и разрабатывал свои. Отсюда возникли его проекты с Диснеем, Чаплиным и Хичкоком.

Вдохновленный стихотворением Клода Авелина, художник Роббер Лапужад создает авторский фильм «Три портрета птицы, которой нет», выступая как автор сценария, режиссер и монтажер одновременно. Рисуя прямо перед камерой, кадр за кадром изменяя композицию, он предпринимает синтез двух

средств выражения – живописи и кино, сливая их воедино. Фильм, выполненный в жанре анимации, завораживает, трудно поверить, что он сделан в 1963 году. По силе выразительности, он не уступает всей палитре современной компьютерной графики, и даже превосходит ее эффекты живописным мастерством художника. Семь с половиной минут, слитые в одну картину многочисленные изображения птиц в движении, выполненные в яркой колористической технике. Динамика и ритм.

Питер Гринуэй вдохновлялся Вермеером, Рембрандтом и голландской живописью в целом. Фильм Жана Ренуара «Загородная прогулка» был вдохновлен импрессионистами. Картины Вермеера славятся драматическим светом, создать подобное освещение мечта многих операторов. Например, во время съемок «Девушки с жемчужной сережкой» (приложение изоб. 3, 1 и 2) оператор фильма Эдуард Серра старался использовать только естественное освещение, повторяя манеру художника. Стенли Кубрик при работе над фильмом «Барри Линдон», который повествует о событиях в 18 веке, вдохновлялся полотнами Гейнсборо, Ватто. Светотени же Кубрик перенял у Де ля Тура и Хонтхорста. Феллини при создании «Сатирикона» вдохновлялся романской мозаикой. Фильм «Дни жатвы» Терренса Малика - это практически ожившее полотно Эндрю Уайета «Мир Кристины» В фильме, как и на картине можно увидеть бесконечные поля, одинокие фермы, в сюжет Малик помещает любовный треугольник. Также Малик вдохновлялся картинами Эдварда Хоппера, в частности дом из «Дней жатвы» практически точная копия картины «Дом у железной дороги».

Экспериментальные работы Энди Уорхола середины 60-х годов, такие как «Эмпайр» (приложение изоб. 3,3) , «Спи» (приложение изоб. 3,4). Все они представляют собой снятые одним кадром в реальном времени фильмы, фиксирующие один и тот же объект или процесс. Оставаясь фильмами, они в то же время напоминают статичные картины, поскольку движение кадров, порождающее кинематографическую иллюзию движения, в данном случае возвращает нас «к тому же самому». Еще более красноречиво это отождествление фильма с картиной проведено в серии работ под названием «Кинопробы», указывающем на использование художественного потенциала «отходов кинопроизводства». Эта серия включает в себя короткие ролики, демонстрирующие «портреты» знакомых художника, позирующих ему в мастерской. Сюжетная и драматургическая составляющая здесь также сведена к нулю. Серия «Кинопробы» (приложение изоб. 3,5) была выставлена в галерее, причем каждый ролик демонстрировался нон-стоп на отдельный экран, что усугубляло сходство с традиционной картиной и

порождало эффект короткого замыкания между кинематографом и живописью.

В основе этих работ лежал принцип минимизации синтаксического порядка фильма, аннулирующей более чем полувековую эволюцию киноязыка. В частности, из них полностью исключен монтаж. По аналогии с так называемой конкретной поэзией, оперирующей простейшими комбинациями слов и слогов, работы Уорхола можно было бы назвать «конкретными фильмами». Автор подчеркивает, что предметом внимания здесь является само время, сведенное к скучной, монотонной череде мгновений. Иначе говоря, Уорхол исследует киноязык как таковой, рассматривая «пределный случай» его функционирования, когда кино вплотную приближается к самоотрицанию, а кинематографическая репрезентация повседневной реальности — к растворению в этой самой реальности, к превращению в ее неструктурированный фрагмент.

Тем самым ставится под сомнение динамика кинематографического изображения: в фильмах Уорхола кадры сменяют друг друга, время течет, но существенно ничего не меняется. Но, с другой стороны, проблематичным оказывается и постоянство живописного медиума: если воспринимать фильмы Уорхола как своего рода «картины», то эти картины имеют начало и конец и состоят из сменяющих друг друга кадров. Это и не фильмы, и не картины, а нечто третье — искусство вообще, по ту сторону медиальных границ и «форматов». Поэтому Уорхол, равно как и другие неоавангардисты, использовали средства фотографии и кино в заведомо неспецифическом, «бескачественном» виде, как бы исключая идею автономии, — в виде любительского фильма, шелкографической репродукции или документального свидетельства. Но в то же время такое искусство предполагает знание этих границ, нуждается в них хотя бы для того, чтобы сделать их предметом парадоксального снятия, «деформатирования». А значит, заключает в себе возможность дальнейшей работы с ними — уже не только на чисто формальном, но и на сюжетном уровне, с апелляцией к историческим традициям разных видов и жанров искусства.

Сэм Тейлор-Вуд восстанавливает этот жанр. Работа совмещает в себе признаки обоих носителей — и видеофильма (анимированные изображения), и живописной картины (статичное и неизменное изображение). Происходит своеобразное соединение двух видов искусства, допускающее две разные, но, впрочем, взаимосвязанные интерпретации.

Работа Тейлор-Вуд — это фильм о живописи, о ее границах и возможностях, попытка приостановить время и навеки удержать облик хрупкой и изменчивой жизни, равно как и о несостоятельности этой попытки. Фильм берет на себя функцию критики живописи, хотя и окрашенной в ностальгические тона.

Работа Тейлор-Вуд — это картина о кино. Иными словами, перед нами картина о времени и его разрушительной. Но с окончанием фильма мы снова возвращаемся в его начало — и так до бесконечности. Раз за разом перед нами разыгрывается символическая драма уничтожения и возрождения картины, которая утверждается, проходя через распад.

Современная живопись, не стесняясь, заимствует у кино его образы, темы, кадры. В свою очередь, кинематографисты вернулись к более серьезному исследованию живописи, изобретая последний парадокс — кинокадр, перекрывающий живописный кадр.

#### **4. Цитаты живописи в кино**

Наиболее распространенным примером отражения живописи в кинематографе можно назвать использование прямых отсылок к тем или иным картинам. Это прием носит название «цитирование». Цитирование в широком смысле - это может быть точное воссоздание произведения на экране или просто аллюзия на него. В некоторых случаях сопоставление может показаться натянутым, однако составители уже сталкивались с подобным скепсисом и нашли себе два оправдания. Итак, цитата является цитатой, если это очевидно самим составителям и когда режиссер недвусмысленно высказывался о том, какое именно чужое визуальное творение и на что повлияло.

« Мы должны смотреть кино художников, а не писателей: кино – это мощное средство коммуникации, чтобы быть просто рассказчиком историй,... я хочу, чтобы оно относилось к зрителю как к интеллектуальному партнеру...» - говорит Питер Гринавей, поставивший свои фильмы, постмодернистски цитируя картины Вермеера, Веласкеса, Брейгеля и Ван Дейка. И в Париже и в Вашингтоне на его фильмы выстраивались очереди. Сокуров использовал цветовую гамму картин немецкого художника Каспара Давида Фридриха для своего фильма «Мать и сын». Драма Андрея Богатырева «Иуда» , посвященная последним дням жизни Иисуса, апостолов и предателя Иуда, выполнена в экспрессивной цветовой палитре, близкой к той, в которой работал Николай Ге в знаменитом «Страстном цикле». Любопытен

эксперимент, поставленный польским режиссером Лехом Маевски. Его лента «Мельница и крест» с Рутгером Хауэром в главной роли, по сути, стала экранизацией одноименного полотна Питера Брейгеля. Сохраняя цветовую гамму знаменитого полотна, а также его атмосферу, Маевски прослеживает судьбы героев, изображенных на картине, а также воспроизводит историю ее создания. Так же в фильме «Приключение барона Мюнхгаузена» Терри Гиллиама (приложение изоб. 5.1) используется цитирование картины «Рождение Венеры» Сандро Боттичелли 80-х годов 15 века (приложение изоб. 5,2). Режиссер детально перенес композицию полотна на экран и цитату можно заметить невооруженным взглядом. Еще один пример цитирования, но уже не столь явный – сцена из фильма «Титаник» Джеймса Кэмерона 1997 года (приложение изоб. 5.3) . Момент, когда Джек рисовал обнаженную Розу, схож с картиной испанского художника Франциски Гойя «Маха обнаженная» 1797-1800 гг.(приложение изоб. 5.4). Гойя за свою жизнь создал серию крайне мрачных картин, одна из которых «Сатурн, пожирающий своего сына» Гильермо дель Торо при создании монстра «Бледного человека» из «Лабиринта Фавна» ориентировался как раз на образ, созданный Гойей. Режиссеры зачастую, как мы убедились, вдохновляются картинами, цитируют известные полотна, копируют цветовые решения и даже воспроизводят целые сюжеты.

## 5. Заключение

В настоящем мире все виды искусства переплетены между собой и одно является неотъемлемой частью другого. Их взаимосвязь настолько велика, что ее может увидеть любой человек. На пример, проходя по улицам новых микрорайонов, то же самое Кудрово, мы видим, как дизайн облицовки домов схожи с изображениями с полотен Казимира Малевича.

Читая произведения великих русских авторов, в своих мыслях мы рисуем пейзажи, что описываются на страницах книг. Смотря на картины в галереи, мы воспроизводим в своей голове полную ситуацию, что описано на ней. Слушая музыку, мы так же в воображении создаем образы, с которыми ассоциируются у нас те или иные звуки. А кино – это способ выразить все, что было сказано выше в единое целое. Но, «двигателем» кино является именно живопись, ведь именно оттуда пошла идея перенесения образа из мыслей на что-то материальное. И несмотря на все свои различия, кино и живопись являются синонимами в мире искусства.

## 6. Интернет-ресурсы и литература

1. <https://tvkinoradio.ru/article/article2249-20-citat-zhivopisi-v-kino-ot-bottichelli-do-renuara>
2. <https://tvkinoradio.ru/article/article2534-i-eshe-20-citat-zhivopisi-v-kino-ot-karavadzho-do-magritta>
3. <http://bibliotekar.ru/slovar-impr2/135.htm>
4. <http://snimifilm.com/almanakh/semki/osveshchenie-svet>
5. <http://oformitelblok.ru/composition.html>
6. <http://pretty-wa-cunt.livejournal.com/240669.html>
7. Вибер Ж. Живопись и её средства. — М.: Издательство Академии художеств СССР, 1961. г.
8. Жорж Садуль. Всеобщая история кино / В. А. Рязанова. — М.,: «Искусство», 1958
9. Неретина А. Диссертация «Кинематограф и живопись: сравнительный культурфилософский анализ». — Санкт-Петербург, 2010.
10. Соколов И. «История изобретения кинематографа». — М.: Искусство, 1960.