

Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Гуманитарный институт

Кафедра культурологии

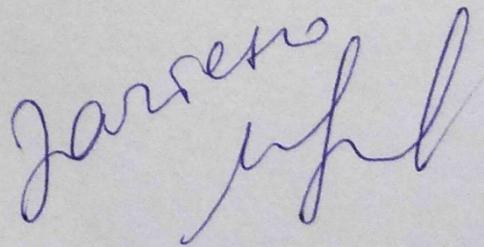
Самостоятельная творческая работа

по Истории теорий кино

«Стилевой анализ фильма «Я тоже хочу» Алексея Балабанова»

Преподаватель

Студент ИК13-03БГ



М. В. Тарасова

Ю. Н. Сторож

Красноярск 2016

Оглавление

Введение.	3
1. Характеристика стилевых пространств Ареаклассицизм и Ареаромантизм. ...	6
2. Стилиевой анализ кинопроизведения «Я тоже хочу» Алексея Балабанова.....	8
Заключение.	20
Список литературы.	21
Приложение.....	22

Введение.

Актуальность проблемы исследования.

Стиль выступает носителем совокупности устойчивых признаков, общих для целого ряда художественных произведений, которые объединяют их между собой и в то же время отличают от произведений других стилей. Стиль наделяет произведение определенной знаковой системой, посредством которой строится его коммуникация со зрителем, устанавливает спектр художественных приемов и идей, формирующих конкретную модель мироотношения. Обретение произведением качества стиля наделяет его статусом «произведение искусства». Принадлежность тому или иному стилевому пространству определяет место произведения в системе произведений изобразительного искусства.

Понятие стиля изначально относилось к произведениям графики, живописи, скульптуры и архитектуры. Но так как кино также выступает произведением изобразительного искусства, а его язык непосредственно связан с другими видами творческой деятельности человека, то проведение стилевого анализа произведений киноискусства будет не менее актуально. Стилевой анализ фильма позволит определить его стилевое пространство и место в системе произведений искусства.

Объект исследования: произведение киноискусства «Я тоже хочу» Алексея Балабанова.

Предметом исследования является стилевая принадлежность фильма «Я тоже хочу» Алексея Балабанова.

Степень изученности.

Впервые к выделению формальных признаков произведений изобразительного искусства обратился швейцарский историк и теоретик искусства Генрих Вёльфлин, в 1915 г. написав труд «Основные понятия истории искусства». В нем Вёльфлин выделил и исследовал устойчивые черты

стилей Барокко и Классицизм, при этом обозначив пять пар понятий, помогающих вскрыть их стилистическую суть – линейность и живописность, плоскостность и глубинность, закрытость и открытость, множественность и единство, ясность и смутность.

Впоследствии аналитические труды Г. Вёльфлина были использованы российским искусствоведом В. И. Жуковским в его «Теории изобразительного искусства». В. И. Жуковский разводит художественные произведения на два стилевых пространства – Ареаклассицизм, включающий понятия линейность, плоскостность, закрытость, множественность, ясность; и Ареаромантизм, с определяющими его понятиями живописность, глубинность, открытость, единство и смутность.

Пять пар композиционных знаков были интерпретированы и дополнены соответствующими мировоззренческими ценностями искусствоведом М. В. Тарасовой в монографии «Теория и практика диалога зрителя и произведения искусства», а также в совместной работе с В. И. Жуковским «Коммуникативные основы художественной культуры».

Таким образом, можно увидеть, что понятие стиля, стилового пространства произведений искусства глубоко изучены, установлен их универсальный характер по отношению к произведениям изобразительного искусства, в число которых входят и кинопроизведения.

Цель исследования заключается в определении стилового пространства фильма «Я тоже хочу» Алексея Балабанова и места в системе произведений искусства.

Задачи исследования:

- 1) дать характеристику стиливым пространствам «Ареаклассицизм» и «Ареаромантизм»;
- 2) провести стилевой анализ фильма «Я тоже хочу» Алексея Балабанова;

3) определить место фильма в системе произведений изобразительных искусств;

4) сделать заключение.

Структура работы.

Исследовательская работа состоит из введения, двух параграфов, заключения, списка литературы и приложения.

1. Характеристика стилевых пространств Ареаклассицизм и Ареаромантизм.

Стилевые пространства Ареаклассицизма и Ареаромантизма противоположны по характеру коммуникации, которая выражается в определенном наборе формальных признаков, выражающих конкретные мировоззренческие ценности.

Произведения искусства Ареаклассицизма имеют «диктатную» тенденцию, художественный диалог-отношение направляет коммуникацию от бесконечного к конечному. Движение строится сверху вниз, из глубины вовне, от центра к периферии. С помощью композиционных знаков «линейность», «плоскостность», «закрытость», «множественность», «ясность» Абсолют приобретает чувственно явленную форму, оконечивая свою бесконечность, визуализируя те или иные «диктатные» предписания человеку.

Коммуникация произведений стилевое пространство Ареаромантизм строится согласно «энтузиазной» тенденции, направленной от конечного к бесконечному. Его формальные признаки включают в себя пять противоположных принципов – «живописность», «глубинность», «открытость», «единство», «смутность». Движение организовано снизу вверх, извне в глубину, от периферии к центру. Композиционные знаки определяют стремление конечного к своему обесконечиванию, к слиянию с Единым, Абсолютным началом.

Произведения пространства Ареаклассицизм и Ареаромантизм организуются в самодвижущуюся систему произведений искусств. Система включает в себя «стилевые образцы», в которых максимально проявлена либо мера конечного, либо мера бесконечного, «шедевры», гармонизирующие в себе эманационную и имманационную тенденцию, и «рядовые» произведения, находящиеся между «стилевым образцом» и шедевром», выражая в большей мере либо «диктатную», либо «энтузиазную» тенденции.

Таким образом, любое произведение изобразительного искусства содержит в себе как конечную, так бесконечную энергии, выступая полем их взаимодействия, позволяя проявиться каждой из них и в отдельности, и в отношении друг с другом. Определение меры присутствия двух энергий позволяет установить принадлежность стилю и место произведения в системе произведений искусств.

2. Стилиевой анализ кинопроизведения «Я тоже хочу» Алексея Балабанова

Материальные знаки

- Закрытость и открытость

Пространство, в котором действуют персонажи, можно разделить на *открытое* и *закрытое*. Первое – натурные съемки города и деревни, второе – машина, в которой герои совершают свое путешествие.

Пространство города и деревни схватывается кадром, но *не ограничивается* им. Элементы художественно реальности подразумевают свое *продолжение за пределами* кадра, как и персонажи, фиксированные средним планом на экране. А если действие происходит в каком-либо помещении, то его *закрытость нарушается* наличием оконных и дверных проемов, *расширение* пространства также происходит за счет съемки в отражении зеркал. В финальной части фильма герои оказываются в полуразрушенных зданиях, которые характеризуются пространственной открытостью.

Нахождение персонажей в машине занимает почти половину экранного времени. На первый взгляд, автомобиль – закрытое, камерное пространство, но оно решается таким образом, что его *ограниченность стирается*: во-первых, двери постоянно открываются и закрываются, во-вторых, во время съемки задним планом всегда выведено окно, через которое прочитывается пространство за пределами машины.

По расположению объектов в кадре отмечается как их симметрия, так и асимметрия. Но зачастую равновесие нарушается внутрикадровым движением и сосредоточением форм в правой или левой части экрана относительно центральной оси. Симметрия же выражена в фиксации камерой одного или нескольких персонажей средним планом.

Качеством открытости характеризуются и звуковая составляющая фильма. Музыкальные композиции никогда не доигрывают до конца и

постоянно прерываются. Диалоги персонажей строятся таким образом, что второй собеседник, будь то человек или Бог, находится *за пределами кадра*. Кроме того, неоднократное вербальное воспроизведение персонажами названия фильма «я тоже хочу» подразумевает *продолжение* в виде конкретизации желания.

На материальном уровне анализа стилевой пары закрытость и открытость, доминирующим является признак открытости кинопроизведения.

- **Линейность и живописность**

Каждая форма в кинопространстве имеет *контур*, отграничивающий элементы художественной реальности друг от друга и от фона места действия. Мера их обособленности градуируется в зависимости от времени суток и пространства.

Большая часть картины проходит в утренние и дневные часы, от чего каждый объект ясно читаем. Но стилевой признак «*линейность*», присущий светлому городскому дню, сменяется «*живописностью*» утренней деревни, так как снежный покров *затирает контур* объектов.

Живописность проявляется и ночью, когда пространство и персонажи решаются в *одном цвете*, а освещение направлено на них с одного источника – от костра, слабо кристаллизующего формы. Но также можно отметить и цветовое *взаимодействие* формы и фона в начале картины: одежда персонажей перекликается с натурой, в которой разворачивается действие. Элемент *слияния, растворения* персонажа в пространстве представлен в моменте закапывания героини себя в стог сена. Сюда же можно добавить людские трупы, встречающиеся по всей деревни, которые видны лишь какой-то частью, так как природа *поглотила* и их жизнь, и физическую оболочку. Полуразрушенные сооружения также *вросли* в окружающую среду. Таким образом, прослеживается движение от четкого ограничения к потере собственных границ и *соединению* в *единое* целое. Но в то же время

действующие персонажи становятся четко отделимыми от местности за счет цветового решения – черные формы на белом фоне. Тем самым задается дистанция между оторванными друг от друга человеком и миром, выраженная в крайних цветовых формах.

Живописность используется и в названии фильма, выведенного красными буквами на черном фоне. Фраза «Я тоже хочу» выполнена письменным подчеркиком, что обозначает *человеческую руку*. Ее красный цвет символизирует боль, *человеческое* нутро, синтез чувств удовольствия и боли, из которых состоит жизнь *человека*, разрыв с матерью. Такой «матерью» становится черный цвет фона, символизирующий женское начало, лоно матери, начало и конец жизни. Красное появляется на черном, пробыв несколько секунд в статике, а затем *растворяется* в нем. Тем самым название кинокартины за счет символа слова, цвета и движения визуализирует желание человека *вернуться* к своему началу, *слиться* с породившим его Единым.

Таким образом, при анализе материальных знаков отмечается главенство *живописности* над линейностью.

- Плоскостность и глубинность

Композиция большинства кадров решена сеткообразно – взаимодействием вертикалей и горизонталей, особенно в пространстве города: линии зданий, сооружений, разного рода конструкций, дорог. Но в качестве доминирующей линии можно выделить *вертикаль*, которая прорывает существующие горизонталы, тем самым подчеркивая *имманационное* качество композиции. Оно усиливается тем, что главную вертикальную линию представляет персонаж, выведенный на передний план.

Камера берет персонажей зачастую средними планами, создавая некие портретные образы. Ее движение либо статично, либо направлено извне в глубину и наоборот, периодически она следует за персонажем. Когда действие происходит в автомобиле, камера более подвижна, фиксируя внимание на

героях попеременно. Ее позицию можно обозначить как «соучастник» происходящего действия, что способствует включению зрителя в художественную реальность кинопроизведения. Лишь в финальной сцене фильма она меняет точку обзора с уровня персонажа, наблюдая сверху, тем самым создавая эффект некоего «всевидящего ока», довлеющего над людьми, находящимися внизу.

Большинство кадров характеризуется статичностью, которая периодически нарушается внутрикадровым движением. Если в кадре выделяется несколько планов, то они находятся в непосредственном взаимодействии. Таким образом, обозначается стилевой признак «плоскостность».

Неоднократно в картине появляется лестница – подъезда, бани, бассейна, лечебницы, колокольни – по ступеням которой герои совершают *подъем*. Отсюда на протяжении всего фильма фокусирование внимания на мотиве *восхождения, стремления* к освобождению от вечности и конечности.

Преобладание композиционного знака «глубинность» подчеркивает имманационную тенденцию кинокартины.

- Множественность и единство

Элементы художественного пространства характеризуются *отграниченностью* как друг от друга, так и от фона. В кадре персонажи представлены на одном уровне, что говорит об их *равенстве*, между ними всегда есть четкие паузы, а фон зачастую контрастирует с формой. С помощью признака множественности перед зрителем визуализируется конкретный набор персонажей.

Но и самооценными объекты кинопространства не являются, так как зачастую камера фиксирует лишь какую-то их часть или же они перекрываются какими-либо объектами. Тем самым *единое* пространство кадра формируется из частей, которые явлены не полностью. Единство подчеркивается облачением

персонажей в одинаковую одежду, за которой не прочитываются их физические особенности.

При анализе стилевой пары *множественность* и *единство* выделяется их гармоничное сочетание при высвечивании эманационной и имманационной тенденций.

- Ясность и смутность

Использование в фильме данной стилевой пары также отмечено их равноправием.

С одной стороны, как было указано выше, действие разворачивается по большей части в *дневное время суток*, когда естественное освещение ясно представляет каждый элемент кинокартины. Натуралистичный свет работает на создание эффекта тождества между художественной реальностью и объективной действительностью. Персонажи очерчены контуром. К тому же, их сопровождают характерные для каждого *атрибуты*, раскрывающие, поясняющие героев для зрителя. А это все признаки *классицистической* традиции.

С другой стороны, как тоже уже было сказано, кадр чаще всего представляет героя не полностью: он либо намерено обрезан, либо перекрыт чем-либо, особенно это характерно для нахождения персонажей в автомобиле. Тем самым объект становится обозрим не целиком. Временная определенность, которая отвечает объективной реальности, не соответствует ясности месту действия: вначале фильма один из героев произносит фразу «где-то между Питером и Угличем», таким образом, зритель определяет в качестве отправной точки-города Петербург, но информация о местонахождении волшебной колокольни остается неизвестной. Также и о самом пути известно лишь то, что «там одна дорога, отец Рафаил говорил от Питера налево». То есть локально и географически действие развивается от ясности к смутности.

Заканчивая анализ материального уровня кинопроизведения, можно отметить, что кинокартина организует свою форму, используя приемы, визуализирующую эманационную и имманационную тенденции, но при этом уклон делается в сторону *романтических* стилевых признаков пространства Арсаромантизм.

Индексные знаки

- Множественность и единство

Главные действующие лица фильма – герои в разных социальных масках, ролях и статусах, а также возрастных группах. Художественное пространство вводит в ткань киноповествования знаки-индексы «бандит», «музыкант», «алкоголик», «отец», «проститутка», «мальчик» и «режиссер». Каждый из них либо мало знаком, либо вообще не знакомы друг с другом. Более того, герои представлены каждый в своем социальном пространстве, которое *обособляет* их друг от друга. «Бандит» убивает таких же хулиганов в безлюдном, заброшенном месте. «Музыкант» пьет в баре и бродит по улице, погруженный в свои собственные мысли, потом зритель узнает причину его тоски – «жизнь». «Алкоголик» находится в лечебнице, «отец» – дома, а «проститутка» – на дороге. Таким образом, изначально они представляют собой единичных персонажей, выраженных при помощи композиционного знака «множественность».

В качестве отдельных персонажей также можно выделить город как «мир людей», характеризующийся большим количеством человек, постоянным движением, летом и жизнью. Деревня представлена в зимнее время года, причем зима в фильме не естественная, а ядерная, то есть сезон не сменяется весной, цветением, оживлением. Зима выступает символом спячки и смерти, таким образом, деревня в фильме выступает знаком некоего «чистилища», что дополняется отсутствием в ней жизни – все, кто там есть либо умрут, либо уже мертвы. Колокольня Счастья выступает в качестве «моста», служащим переходом для человеческой души в иной мир, из конечного в бесконечное.

«Счастье» выступает вербально представленным персонажем, олицетворяющим Бога, Абсолюта, Единое начало, с которым желают слиться герои.

- **Линейность и живописность**

Фиксированность персонажей в определенные *границы* обуславливается их социальным статусом, навязанные городским пространством, «миром людей». Герои не удовлетворены своим положением, что ярко выражено в коротком диалоге между бандитом и музыкантом «ты чего такой тоскливый — жизнь». Все они хотят *изменений*, а главное — счастья, которое и становится движимым понятием фильма.

В прорыве социальных «оков» и выражается живописность, направленная на *преодоление* линейности. Объединение героев в качестве персонажа «путника», стирает между ними обозначенные в начале пути границы, в машине это теряет всякое значение. Вещественным элементом их единения в «экипаже» становится бутылка водки, которая выступает неотъемлемым атрибутом «алкоголика». К ней прикладывается почти каждый из героев, что обозначает *выход за пределы* своего качества. Выход за установившиеся границы обозначается не только в самих персонажах, но и пространственно: когда герои пересекают черту города, происходит *прорыв* сковавшей их социальной силы, ослабевающей по мере продвижения героев от города к деревне.

Стремительное движение прорыва, выхода усиливающиеся по приближению к деревне, в финале картины представляет героев совершенно *равными* перед Колокольной Счастья, где каждый явлен не в каком либо качестве — физиологическом, возрастном, социальном — а как человек вообще.

- **Плоскостность и глубинность**

Глубинностью характеризуется само движение персонажей из города в деревню, из цивилизации в природную среду, то есть от *периферии в глубину*,

что является ярким качеством *имманационной* тенденции. По мере продвижения фильма, герои поступательно сбрасывают свою конечность, *растворяясь* в пространстве, полностью отдаваясь ему. Примечательно то, что такое движение однонаправленно: путей отхода у путников нет, они понимают, что их путешествие закончится в этой деревне. Таким образом, персонажи *отрицают* свою конечность не в качестве социального «ярлыка», а как физическую принадлежность реальному «миру людей». Что подчеркивается количеством живых людей вокруг героев, которое убывает с движением к концу фильма, тем самым наглядно визуализируется *романтическая* традиция «обесконечивание конечного».

- Ясность и смутность

Изначально персонажи предстают в ясно очерченных социальных пределах, даже обозначаются они не поименно, а в соответствии со своим качеством – «бандит», «музыкант», «алкоголик», «проститутка» и так далее. Наименование героев дополняется пространственным пояснением и характерной для каждого атрибутикой: «бандит» с холодным или огнестрельным оружием (пистолет и топорик), «музыкант» с гитарой, «алкоголик» с бутылкой водки, «отец» просто старик, «проститутка» в соответствующей одежде, более того, зритель видит ее и голой. Но они не предстают перед зрителем предельно ясными, их история остается за кадром. Некоторые фрагменты их жизни всплывают лишь несколько раз в виде небольших монологов, но они также работают на раскрытие их социального маркера.

Индексная *ясность* ослабляется по мере удаления от города, из лета в зиму. Ясно очерченный и освещенный город с его ясно поставленными социальными нишами сменяется *романтическим* образом дороги и русской глубинки, где герои пытаются найти «счастье». В процессе своего движения они предстают как нечто качественно *меняющееся* и *становящееся*, что отвечает стилевому признаку «смутность».

Предмет желаний и стремлений героев явлен не как нечто весное, а в качестве *абстрактного* понятия, тем самым не становится до конца ясным, что они получили, попав в Колокольню, где оказались, и действительно ли это сделало их счастливыми. Сам персонаж «колокольня» являет собой нечто *призрачное*, подразумевая, что за ней еще стоит что-то или кто-то, решающий забрать или не забрать человека, сделать его счастливым или нет. Непроясненность персонажа, стоящего за пределами реального мира, выражается и в предположении героев, неоднократно вербализуемом, «может возмут». Вопросы кто возьмет и куда остаются *без ответов*.

- **Закрытость и открытость**

Желание героев отыскать счастье, найти волшебную колокольню выражает композиционный знак «*открытость*» на индексном уровне, так как это движение воплощается в *стремление выйти за собственные границы*, которые не дают им почувствовать себя счастливыми, и слиться с сущностью, находящейся *за пределами* этого мира.

Персонажи отрицают свою социальную определенность, как и свою плоть. Они пытаются *освободиться* от власти реальной жизни, диктующей свои правила и заставляющей подчиняться. Искренняя *открытость* их человеческих границ приводит к переходу персонажей из пространства реального мира в небытие. Но переход становится доступен не каждому: «бандита» и «режиссера» колокольня не пропускает в мир счастья, оставляя их в «чистилище», в чем проявляется стилевой признак «*закрытость*» и как человека миру, и мира человеку.

Открытость и закрытость персонажей обозначается еще в начале фильма. Музыкант приходит в церковь, желая через молитву *установить связь* с Богом. Проститутка обучалась философии, которая изучает вопросы метафизики, *отношения* человека и мира и прочее. Мальчик получает определение «уникальный», так как ему *открыта* некая сверхреальность, позволяющая предсказывать будущее. Алкоголик с помощью опьяняющих средств постоянно

находится в *пограничном состоянии* между реальностью и ирреальностью, как говорит он сам «я не могу не менять состояние...это интересно, когда хорошо, потом плохо, потом опять хорошо», причем состояние «хорошо» характеризуется *выходом* в надреальность, а «плохо» – нахождением в границах реальности. Старик наделяется понятием «отец», в качестве родителя вообще, воплощения Бога-Отца на земле для героя-алкоголика: поиск счастья теряет для него всякий смысл, когда умирает отец «какой конец света...папа умер». Герой придает его земле и остается вместе с ним, прекращая свое движение: он уже с Отцом. В сумме «отец» и «сын» визуализируют понятие «*отчий дом*», к которому и направлено движение персонажей для обретения желаемого счастья.

Фильм начинается с представления «бандита», для которого в итоге «двери» колокольни остаются *закрытыми*. По своей природе он «душегуб», которому ничего не стоит забрать жизнь другого человека. В последней сцене «режиссер» задает ему вопрос «что-то плохое сделал», на что он со слабой ухмылкой отвечает «да и не одно». Отсюда пройденный им жизненный путь, делает героя не достойным обретения «Счастья».

На позицию персонажей в кинокартине ставятся и режиссер, и зритель, в отношении которых также работает стилевая пара «закрытость – открытость». Зритель становится действующим лицом фильма за счет поведения камеры, описанным на материальном уровне. Находясь в таком же приземленном положении, как и другие персонажи, в последнем кадре зритель наблюдает действие сверху, тем самым направляясь в пространство бесконечного. Но *открывая* путь получения «Счастья» для зрителя, режиссер в то же время *закрывает* его для себя.

Таким образом, на индексном уровне движение начинается с «закрытого» персонажа «бандита» и заканчивается «открытым» для зрителя, тем самым визуализируя переход от конечного к бесконечному.

Анализ индексного уровня кинопроизведения показал развития стилевого признака от одного к другому. Начиная с эманационной тенденции, выраженной в социоцентризме, режиссер развивает и заканчивает кинокартину имманационным движением от конечного к бесконечному, визуализируя тем самым романтическое качество стилевого пространства Ареаромантизм.

Иконические знаки

Выделенные на индексном уровне персонажи, обособленные друг от друга, в иконическом статусе художественного образа складываются в интегральный персонаж «путник». Герои встают на одну дорогу, по которой они следуют в автомобиле, представленным в качестве «экипажа». Тем самым они становятся неким *единством*, скрепленным временем, местом, мотивом и целью.

Единение происходит не только человека с человеком, но и человека с Богом: неоднократно в кадре появляются церкви и храмы, работающие на признак единства, выступая *местом встречи* души и Духа.

История, представленная в кинокартине Балабанова, слагается из персонажей, скрепленных *одним мотивом* – *поиском* счастья. Выделенные на индексном уровне понятия дорога, «путник», «экипаж» организуются в событие, визуализирующее *путешествие*.

Путешествие по своему характеру *динамично*, определяется движением из одного места в другое. В данном случае – это «путешествие в один конец» из города в деревню, то есть *в глубину*. Во время него герои *преодолевают* географические *границы*, выходя за пределы определенной локации, что отвечает стилевой *открытости* и *живописности* в иконическом статусе. Отсюда понятие путешествия в синтезе с мотивом поиска отвечает *имманационной* тенденции.

«Путешествие в один конец» герои проходят по таким пространственным индексам, как «мир людей» в виде Петербурга, «чистилище» в образе глухой,

заснеженной, безымянной деревни, колокольню-«мост» и «Счастье» как виртуальное пространство пребывания Бога, Абсолюта. Обозначенные знаки образует структуру Бытия.

«Мир людей», характеризующийся движением, жизнью, летом становится отправной точкой для героев. Город *определен* пространственно в вещественные *границы*, он *линеен*, *плоскостен* и предельно *ясен*, тем самым визуализируя свойственный ему «диктат» социоцентрического качества, под который он подстраивает героев. Во время пути маркеры «мира людей» ослабевают, а по прибытии персонажи оказываются в безжизненном, остановленном пространстве «чистилища». Таким образом, движение из города в деревню предстает как движение от жизни к смерти, от *освобождения* весной конечности. Момент *перехода* совершается с помощью «моста», который стремительно *уносит* персонажей в *открытое* пространство бесконечного, *растворяя* их в нем. Отсюда наступление *нового качества* для персонажей, которое остается за кадром.

Таким образом, целостное событие фильма представляет движение человека от жизни к смерти, через которую наступает новая жизнь. Режиссер визуализирует желание человеком *изменений*, достижения Рая, выраженного понятием «счастье», которое доступно не каждому, а лишь чистому душой. «*Энтузиазм*» человека на пути к *слиянию* с Единым Богом не всегда оборачивается приятием и ответным действием, которые необходимо заслужить во время пребывания человека на земле.

Подводя итог стилевому анализу иконического статуса кинопроизведения, выделяется имманационная тенденция, визуализирующая идею в большей мере посредством стилизованных признаков стилизованного пространства Архетипизм, но, не отрицая классицистических качеств.

Заключение.

Стилевой анализ кинопроизведения показал наличие в нем признаков двух противоположных стиливых пространств.

Классицистические черты линейность, плоскостность, закрытость, множественность, ясность указывают на следующие мировоззренческие ценности: доступность, принятие существующих порядков, устойчивость, овладение людьми, подчинение их определенным границам. Обозначенные понятия отвечают эманационной тенденции, которая в фильме выражена в диктате социума над человеком, и которая задает импульс развитию действия, показанного в желании персонажей его преодолеть.

Романтические принципы живописность, глубинность, открытость, единство, смутность высвечивают мировоззренческие ценности освобождения, открытости диалогу, преодоления границ, свободы, энтузиазма, слияния, растворения в ином, изменения, желание этого изменения, становление в новом качестве. Данные понятие определяют имманационную тенденцию, которая проходит через весь фильм от начала до конца.

Таким образом, анализ позволяет сделать вывод, что в фильме Алексея Балабанова сосуществуют две тенденции, доминирующей из которых является имманационная, направленная на обесконечивание конечного, что находит проявление и на уровне формы, и в содержании. Тем самым фильм представляет «рядовое» произведение, приближенное больше к «стилевому образцу», чем к «шедевру» и расположенное в системе произведений искусства в стиливом пространстве Араромантизм.

Посредством стилового анализа кинопроизведения «Я тоже хочу» были выявлены устойчивые признаки романтического стиля, а также определенная знаковая система, с помощью которой произведение строит коммуникацию со зрителем. В соответствии со стиловой принадлежностью обозначились конкретные художественные приемы, которые работают на воплощение авторской идеи, формирующую определенную картину мира.

Список литературы.

1. Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. – М.: В. Шевчук, 2009. – 344 с.
2. Жуковский В. И. Теория изобразительного искусства: тексты лекций. Ч. 2. Методология истории искусства; Краснояр. го. ун-т. – Красноярск, 2004. – 199 с.
3. Тарасова М. В., Жуковский В. И. Коммуникативные основы художественной культуры: монография. Красноярск: Сибир. федер. ун-т, 2010. – 145 с.
4. Тарасова М. В. Теория и практика диалога зрителя и произведения искусства: монография. Красноярск: Сиб. федер. ун-т, 2015. – 236 с.

Приложение



«Мир людей». Герои в пространстве города



«Путник» на дороге



«Чистилище»



«Колокольня Счастья»