

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Ярославский государственный педагогический
университет им. К. Д. Ушинского»

На правах рукописи

КОРОБКО РОМАН ВАДИМОВИЧ

**РАКУРС В КИНЕМАТОГРАФЕ
КАК ПРИЕМ И МЕТАФОРА**

Диссертация
на соискание учёной степени
кандидата культурологии

Специальность: 24.00.01 – теория и история культуры

Научный руководитель:
заслуженный деятель науки РФ,
доктор искусствоведения,
профессор
Татьяна Семеновна Злотникова

Ярославль
2020

Содержание

Введение.....	3
Глава 1. Теоретико-методологическое и историко-культурное обоснование изучения ракурса в кинематографе.....	14
1.1. Семиотические основания изучения ракурса как культурного феномена	15
1.2. Ракурс – профессионально-значимый прием создания киноизображения	42
1.3. Интегральный феномен кинематографического ракурса: единство приема и метафоры.....	71
Глава 2. Ракурс – культурный универсум и основание деятельности режиссеров и операторов второй половины XX – начала XXI века.....	103
2.1. Новые тенденции работы с ракурсом во второй половине XX века	108
2.2. Ракурс как прием и метафора в 1990 годы: экзистенциальные смыслы	147
2.3. Ракурс в создании масскультовского зрелища 2000 годов.....	178
Заключение.....	211
Библиографический список.....	214
Источники исследования.....	241
Приложение.....	242

Введение

Актуальность исследования обусловлена малой изученностью кинематографического ракурса как важного общекультурного феномена, занимающего одно из ключевых мест в кинотворчестве.

Кинематографическая деятельность на всем протяжении истории киноискусства характеризуется дилеммой художественного творчества и производственного процесса. Производственное начало кинематографии направлено на вынужденную стандартизацию творческого процесса, что, казалось бы, противоречит основам кино как искусства. Тем не менее стандартизация кинематографической деятельности приводит к постепенному «вымыванию» творческого начала из кинематографии, и темпы «вымывания» увеличиваются соразмерно темпам индустриализации. В рамках изучения режиссерско-операторской кинематографической деятельности как органического единства производственных и художественно-эстетических проблем актуальным и потому необходимым является обращение к одному из значимых и при этом малоизученных в своем интегральном качестве культурных феноменов – ракурсу, который для кинематографа существует как его исходный и постоянно развивающийся прием, несущий в себе большой художественный и метафорический потенциал.

Проблема исследования. Проблема настоящего исследования заключается в том, что современная кинематографическая культура сформирована на основе практико-ориентированного (или процессного) подхода к познанию мира. При этом между сложившейся тенденцией искусствоведческого и/или семиотического анализа кинопроизведений, для которых важнейшим формообразующим элементом является ракурс, и тенденцией изучения практической деятельности кинематографистов, включая опыт самоанализа, нет отчетливой корреляции. Такие важные особенности ракурса в кинематографе, как авторское видение (взгляд) и

«взгляд» кинокамеры практически не рассматриваются исследователями во взаимосвязи. Технико-технологическое начало режиссерско-операторской деятельности также не связывается с драматургическими, психологическими и философско-эстетическими ориентирами. Таким образом, рассматриваемая нами проблема кинематографического ракурса как сложной целостности, состоящей из технического приема и художественной метафоры, представляется как значимой, так и малоизученной.

Объектом исследования является ракурс как культурный универсум, неотъемлемый от художественного творчества, в том числе кинематографического.

Предметом исследования является интегральное единство технического приема и метафоры, воплощенное в ракурсе как основе языка творческо-производственных коллективов *режиссер-оператор* в игровом кинематографе.

Цель исследования – выявить и исследовать культурный универсум, каким является кинематографический ракурс как единство технико-производственного изобразительного приема и метафоры.

Цель исследования предполагает решение следующих **задач**:

1. Изучить теоретико-методологические основания кинематографического ракурса, в том числе уточнить и актуализировать дефиницию ракурса в междисциплинарной научной парадигме, исследовав семиотические основания рассмотрения ракурса как культурного феномена.
2. Исследовать кинематографический ракурс как прием и метафору в теории и практике режиссеров и операторов.
3. Исследовать ракурс в киноязыке режиссеров и операторов второй половины XX – начала XXI века на примере кинопроизведений нескольких творческих групп *режиссер-оператор*.

Хронологические рамки исследования охватывают период развития теоретической мысли о кино с 1920 годов до настоящего времени и работу творческих групп *режиссер-оператор* с середины XX века до наших дней.

Территориальные границы исследования ввиду трансграничности культурного феномена кинематографа не подлежат четкой детализации, однако особое внимание в настоящем исследовании уделяется отечественным ученым и кинематографистам.

Материалом и источником для исследования послужили теоретические публикации, в которых представлено осмысление практики режиссерской деятельности: А. С. Кончаловского [88], Л. В. Кулешова [99], Н. С. Михалкова [33], В. И. Пудовкина [126; 127], М. И. Ромма [135; 136; 137], А. А. Тарковского [149], С. М. Эйзенштейна [173; 174; 175; 176]; а также операторской деятельности: М. Е. Голдовской [51], А. Д. Головни [52; 53; 54; 55; 56; 57], Д. А. Долинина [66], Л. П. Дыко [67; 68], В. Н. Железнякова [70; 71; 72; 73], Ю. А. Желябужского [73], Л. В. Коновалова [86], Л. В. Косматова [94; 95], С. Е. Медынского [107; 108; 109; 110], В. С. Нильсена [114], Дж. Олтона [183], Л. Г. Пааташвили [121], В. Стораро [239; 240].

Для изучения ракурса в единстве технических и художественно-эстетических особенностей выбран кинематографический материал разных эпох, жанров, национальных школ (для некоторых из них ракурс является, прежде всего, техническим приемом, например, в кинематографе США, для других ракурс имеет метафорический характер – в Европе, в России); при этом в качестве материала использованы работы как выдающихся мастеров киноискусства, на чьем творчестве учатся все остальные кинематографисты (например, творческие коллективы И. Бергман – С. Ньюквист, А. Тарковский – В. Юсов), так и произведения, принадлежащие к массовой культуре в самом широком смысле (не просто являющиеся достоянием широкой публики, а произведения, которые строятся на клише).

Представленный в настоящем исследовании корпус кинопроизведений не является продуктом случайного отбора, поскольку сформирован нами именно как воплощение исследовательской парадигмы, согласно которой осуществляется раскрытие *всебоющего характера* устанавливаемых

закономерностей. Кинопроизведения, исследованные в настоящей рукописи, позволяют раскрыть разные особенности ракурса в кинематографе: авторский взгляд, клишированный взгляд, а также специфику национальных традиций, особенности технических новаций. Отсюда существенно значимым материалом для исследования стали кинематографические произведения творческих групп *режиссер-оператор*: «Анна: от 6 до 18» (1993, реж. Н. С. Михалков, опер. П. Т. Лебешев, В. И. Юсов, В. В. Алисов, Э. К. Караваев), «Бегущий по лезвию 2049» (2017, реж. Д. Вильнёв, опер. Р. Дикинс), «Бесславные ублюдки» (2009, реж. К. Тарантино, опер. Р. Ричардсон), «Бульворт» (1998, реж. У. Битти, опер. В. Стораро), «Из машины» (2014, реж. А. Гарленд, опер. Р. Харди), «Красота по-американски» (1999, реж. С. Мендес, опер. К. Холл), «Персона» (1966, реж. И. Бергман, опер. С. Ньюквист), «Убийца» (2015, реж. Д. Вильнёв, опер. Р. Дикинс), а также кинопроизведения «Вечное сияние чистого разума» (2004), «Город Бога» (2003), «Господин Никто» (2009), «Девять дней одного года» (1962), «Завод» (2019), «Иваново детство» (1962), «Исчезнувшая» (2014), «Машинист» (2003), «Помни» (2001), «Солярис» (1972), «Фауст» (2011).

Теоретико-методологическая основа исследования

В соответствии с проблемой исследования и поставленными задачами основными методами в ходе работы стали культурфилософский (Ж. Бодрийяр [28], Г. В. Ф. Гегель [47], Ж. Делёз [63], В. Дильтей [65], В. С. Соловьев [129, 146]), а также семиотический (И. Г. Анищенко [6], Р. Барт [20; 21; 22; 23; 24], А. А. Ветров, Ю. М. Лотман [101; 102; 103; 104], К. Метц [223], Ч. У. Моррис [224], С. К. Огден [230], Г. Г. Почепцов [125], Ч. С. Пирс [124; 242], И. А. Ричардс [230], Ф. де Соссюр [147], Г. Фреге [165], Т. Цивьян, У. Эко [177; 178]), что позволило выявить особенности ракурса как интегрального культурного феномена.

Для исследования творческих коллективов *режиссер-оператор* применены персоналистский и компаративный подходы (Б. Балаш [15; 16; 17; 18], Г. Вёльфлин [36], А. Г. Габричевский [43], Х.-Г. Гадамер [44],

К. Э. Разлогов [130; 131], Ю. Н. Тынянов [156; 157], П. А. Флоренский [163; 164], В. Б. Шкловский [169]).

Кроме того, для изучения особенностей реализации ракурса в разножанровых кинопроизведениях различных культурно-исторических срезов был использован искусствоведческий анализ (А. Д. Головня [52; 53; 54, 55; 56; 57], Д. А. Долинин [66], В. Н. Железняков [70; 71; 72; 73], Л. В. Кулешов [99], С. Е. Медынский [107; 108; 109; 110], Н. С. Михалков [33], В. С. Нильсен [114], В. И. Пудовкин [126; 127], М. И. Ромм [135; 136; 137], В. Стораро [239; 240], А. А. Тарковский [149], С. М. Эйзенштейн [171; 174; 175; 176]).

Междисциплинарные связи реализуются в исследовании посредством применения общенаучных методов.

Степень научной разработанности проблемы

Анализ литературы по теме настоящего исследования позволил выделить несколько групп работ, принадлежащих авторам из разных научных сфер: философской, эстетической, лингвистической, психологической, искусствоведческой.

1. Для изучения культурфилософской проблематики были выделены работы Ж. Бодрийяра [28], Г. В. Ф. Гегеля [47], Ж. Делёза [63], Т. И. Ерохиной [76], Т. С. Злотниковой [75; 76], В. С. Соловьева [146].
2. Данное исследование обусловило необходимость выделения группы общесемиотических трудов (И. Г. Анищенко [6], Р. Барт [20; 21; 22; 23; 24], А. А. Ветров [37], Ч. У. Моррис [224], С. К. Огден [230], Ч. С. Пирс, Г. Г. Почепцов [125], И. А. Ричардс, Ф. де Соссюр, Г. Фреге [165]). Особое внимание уделено относительно небольшому количеству исследований по семиотике кино (Ю. М. Лотман [101; 102; 103; 104], К. Метц [223], Т. Цивьян [101], У. Эко [177; 178]). К этой же группе примыкают филологические труды с суждениями, касающимися семиотики образно детерминированного текста (И. А. Авдеенко [2], Н. Д. Арутюнова, М. Блэк, Т. А. ван Дейк [62],

В. И. Карасик [82], В. А. Кухаренко [100], М. Л. Макаров [106], Е. А. Селиванова [139], Т. А. Филоненко [161], Г. М. Яворская [180]).

3. В интересах междисциплинарного дискурса были востребованы исследования по психологии и психологии восприятия (Б. Г. Ананьев [5], С. Х. Бартли [34], Л. М. Веккер [35], Р. Л. Грекори [60], Б. Б. Коссов [96], С. В. Кравков [97], В. В. Петухов [116]).

4. Проблематика теории искусства была рассмотрена с учетом работ Р. Арнхайма [11], Б. Брехта [29], Г. Вёльфлина [36], Н. Н. Волкова [40; 41; 42], А. Г. Габричевского [43], Х.-Г. Гадамера [44], И. А. Герасимова [49], К. Гинзбурга [50], Л. Ф. Жегина [69], М. С. Кагана [78], А. М. Кантора [81], И. В. Сmekалова [144], П. А. Флоренского [163; 164], В. Шмида [171].

5. К названной выше группе примыкает группа работ по теории кино (Д. Арижон [8], Г. Аристарко [9], Б. Балаш [15; 16; 17; 18], Л. Деллюк [64], С. Д. Катц [210; 211], З. Кракауэр [98], К. Э. Разлогов [130; 131], А. Г. Соколов [145], Е. Тёплиц [150], Ю. Н. Тынянов [156; 157], С. И. Фрейлих [166], В. Б. Шкловский [169], М. Б. Ямпольский [181]).

6. Отдельное внимание уделено исследованиям по кинооператорскому мастерству Я. Бутовского [30], Б. Джани [209], Р.Н. Ильина [77], К. Кенвортти [212; 213; 214], Д. Килпатрика [83], Д. В. Масселли [220], Н. Н. Милева [111], А. Невилла [226], М. С. Онипенко [118], Д. В. Сижла [237], Д. Томпсона [152], П. Уорда [244], Б. Фишера [197; 198; 199], Я. Б. Фроста [200], П. Холмса [207].

7. Специальное и детальное внимание уделено изучению теоретических взглядов практиков киноискусства – режиссеров (А. С. Кончаловский [87, 88], Л. В. Кулешов [99], А. Маккендрик [217], Н. С. Михалков [33], П. П. Пазолини [122], В. И. Пудовкин [126; 127], М. И. Ромм [135; 136; 137], А. А. Тарковский [149], С. М. Эйзенштейн [173; 174; 175; 176], С. И. Юткевич [179]) и операторов (М. Е. Голдовская [51], А. Д. Головня [52; 53; 54; 55; 56; 57], Д. А. Долинин [66], Л. П. Дыко [67; 68], В. Н. Железняков [70; 71; 72; 73], Ю. А. Желябужский [73], Л. В. Коновалов [86], Л. В. Косматов [94; 95], С. Е. Медынский [107; 108; 109];

110], В. С. Нильсен [114], Дж. Олтон [183], Л. Г. Пааташвили [121], В. Стораро [239; 240]).

Научная гипотеза исследования основана на предположении о том, что, несмотря на распространенное отношение к кинематографическому ракурсу как, прежде всего, к техническому приему, что характерно и для практиков, и для теоретиков кинематографа, он является сложным интегральным феноменом, реализующимся в метафорическом аспекте создания художественного образа, о чем имплицитно свидетельствуют большинство известных кинематографистов и теоретиков кино.

Мы предполагаем, что ракурс в кинематографе существует не только в технико-производственном изобразительном контексте, но и в философско-эстетическом, в обоих случаях репрезентуя связь между точкой зрения (позицией наблюдения, рассмотрения) и объектом видения (исследования, изображения). Мы также полагаем, что исследование работы творческих коллективов *режиссер-оператор* позволит выявить особенности взаимосвязи технического и метафорического проявлений кинематографического ракурса в конкретных социокультурных и исторических условиях.

Научная новизна работы состоит в осуществлении междисциплинарного исследования малоизученной проблемы ракурса как значимого общекультурного феномена, реализующегося в кинематографе в качестве технического киноизобразительного приема и киноязыковой метафоры. На основе понятия «ракурс» систематизированы представления о художественно-выразительных средствах кинематографа. Новизна заключается и в том, что предпринят детальный эмпирический анализ разножанровых кинопроизведений нескольких известных творческих коллективов *режиссер-оператор* на основе понимания ракурса как изобразительного приема и кинометафоры.

Теоретическая значимость исследования состоит, во-первых, в исследовании ракурса как значимого, но малоизученного культурного феномена, являющегося ключевым концептом режиссерско-операторской

деятельности, связанной с технической организацией киноизобразительного пространства-времени в рамках создания метафоры как основы художественного образа; во-вторых, в применении междисциплинарной методологии (культурфилософской, семиотической, искусствоведческой) к локальному культурному феномену ракурса, позволяющей раскрыть его универсальное значение. Теоретическая значимость исследования обусловлена выявлением детерминант теории и практики некоторых крупнейших режиссеров и операторов в реализации киноизображения через призму ракурса как приема и как метафоры. Теоретическое значение имеет также выявление присутствия ракурса как культурного универсума не только в произведениях киноискусства, признанных шедеврами, но и в рядовых, масскультурных фильмах.

Практическая значимость исследования заключается в том, что его результаты могут быть использованы в практике кинематографической, в частности постановочной, деятельности режиссеров и операторов, связанной с созданием художественных образов-метафор, выраженных посредством активно востребованного технического приема. Материал диссертационного исследования может быть полезен в кинокритике, что важно при исследовании результатов творческо-производственной кинематографической деятельности режиссеров и операторов. Основные положения работы также могут быть использованы в образовательной деятельности при разработке спецкурсов по дисциплинам, связанным с кинооператорским мастерством, киноведением, искусствоведением, историей и теорией художественной культуры.

Личный вклад автора рукописи заключается в следующем:

1. Проведено системное исследование малоизученного культурного феномена кинематографического ракурса с использованием междисциплинарной культурфилософской, семиотической и искусствоведческой методологии.

2. Уточнено смысловое поле использования понятия «ракурс» применительно к режиссерско-операторской организации киноизобразительного пространства кадра в рамках создания художественного кинообраза.

3. В теории и практике ряда крупнейших отечественных и зарубежных кинорежиссёров и кинооператоров выявлены ключевые ориентиры в реализации работы над киноизображением с опорой на проблематику использования ракурса.

4. Осуществлен детальный эмпирический анализ разножанровых кинопроизведений известных творческо-производственных коллективов *режиссер-оператор* с учетом представлений о ракурсе как киноизобразительном приеме и метафоре.

5. Исследован кинематографический ракурс как прием и метафора в рамках формирования экзистенциальных смыслов в отечественной и американской культуре на примере фильмов «Анна: от 6 до 18» (1993) и «Красота по-американски» (2000).

Достоверность и обоснованность научных результатов исследования обеспечена всесторонним анализом проблемы при определении исходных теоретико-методологических позиций; комплексностью междисциплинарной методологии, адекватной цели и задачам исследования; обширным кругом эмпирического материала; системным и многоаспектным обобщением теоретического и практического опыта исследования проблемы; репрезентативной апробацией основного содержания диссертации.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Ра́кус как культурный универсум изучен недостаточно, несмотря на то, что имплицитное понимание его значимости существует как в семиотических взорениях, так и в теории и практике кинематографической режиссерско-операторской деятельности.

2. Необходимость применения междисциплинарной методологии (культурфилософской, семиотической, искусствоведческой) к локальному культурному феномену ракурса обусловлена сложным строением кинематографического художественного образа, а также особенностями творческо-технологической деятельности творцов в сфере киноискусства.

3. Ракурс является неотъемлемым феноменом режиссерско-операторской деятельности, связанной с технической организацией киноизобразительного пространства-времени в рамках создания метафорического художественного образа.

4. Ракурс позволяет консолидировать кинооператорские выразительные средства в «киноизобразительный ракурс», а художественно-эстетические – в «авторский ракурс», что позволяет установить специфику работы коллективов *режиссер-оператор* в контексте реализации единства приема и метафоры.

Апробация и внедрение результатов диссертационного исследования

Апробация результатов исследования была проведена на заседаниях кафедры культурологии ФГБОУ ВО «Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского». Материал исследования неоднократно был апробирован на 5 научных и научно-практических конференциях (всероссийских и с международным участием): IV Всероссийской научной конференции с международным участием «Творческая личность-2015: архетип и имидж (к 25-летию кафедры культурологии ЯГПУ им. К.Д. Ушинского)» (г. Ярославль, 19 декабря 2015 г.), тема доклада: «Ракурс – технический прием и метафора в кинематографе»; V Всероссийской научной конференции с международным участием «Творческая личность-2016: в кадре и за кадром» (г. Ярославль, 16 декабря 2016 г.), тема доклада: «Особенности архетипа массовой культуры в прикладном поле культурно-информационной деятельности»; VI Всероссийской научной конференции с международным участием «Творческая личность-2017: Homo Extremis русской культуры» (г. Ярославль, 22 декабря 2017 г.), тема доклада: «О пограничности

профессиональной культуры кинооператора (на примере творчества Витторио Стораро»; Всероссийской конференции «Волшебство экранов» (г. Москва, 21 апреля 2017 г.), тема доклада: «Природа и динамика ракурса в кино: процесс, образ, взгляд, метафора»; VII Всероссийской научной конференции с международным участием «Творческая личность-2018: жизнь в горизонте массовой культуры» (г. Ярославль, 20 декабря 2018 г.), тема доклада: «Семиотика и синергетика ракурса в контексте творчества кинооператора».

Результаты исследования опубликованы в 5 статьях (общий объем 3,1 п.л.), опубликованных в изданиях, входящих в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации: «Семиотика и синергетика ракурса в контексте творчества кинооператора» [93], «Ракурс киносъемки как прием создания метафорического контекста фильма» [92], «О пограничности профессиональной культуры кинооператора (на примере творчества Витторио Стораро)» [89], «Ракурс – технический прием и метафора в кинематографе» [91], «Особенности архетипа массовой культуры в прикладном поле культурно-информационной деятельности» [90].

Соответствие паспорту специальности

Работа соответствует паспорту специальности 24.00.01 – теория и история культуры (культурология), в частности, следующим областям исследования: п. 1.11. Взаимоотношение универсального и локального в культурном развитии; п. 1.15. Роль культурного наследия в жизнедеятельности общества; п. 1.23. Личность и культура; п. 1.30 Художественная культура как целостное образование, ее строение и социальные функции.

Структура и объем диссертации. Диссертация состоит из введения, двух глав, заключения, библиографического списка, содержащего 248 наименований, списка источников исследования и приложения. Общий объем выполненной работы – 243 страницы.

Глава 1. Теоретико-методологическое и историко-культурное обоснование изучения ракурса в кинематографе

Киноизображение как предмет и результат деятельности кинооператора в соавторстве с режиссером является средством выражения содержания кинематографического художественного образа, который имеет целостную природу. Однако в силу особенностей кинопроизводства наблюдается явная диверсификация единого кинообраза и его киноизобразительной формы выражения, основанная на социально-экономическом и технико-производственном разделении и обособлении кинематографического труда сценариста, режиссера, актера, художника, оператора и др., а также, разделении самих профессий на узкие сферы (субкультуры) [89].

Такое разделение имеет собственную природу, определяемую современными социокультурными условиями тотальной индустриализации (стандартизации, механизации, автоматизации, цифровизации и др.) каждой сферы жизни, в том числе кинематографического искусства. Такое вынужденное индустриальное разделение проявилось в познавательно-творческой и элитарно-массовой дихотомиях современного кинематографа, которые стали его знаковыми атрибутами. Прямыми следствием этого кинематографического двуединства является пограничность технико-производственного и философско-эстетического оснований профессиональной деятельности кинооператора [89].

При этом большинство теоретиков и практиков кинематографа указывают на необходимость органической консолидации художественно-образных и технологических (киноизобразительных) средств организации кинематографического знака и уменьшения негативного проявления указанных выше дихотомий – прежде всего в кинооператорском творчестве [89]. В настоящем исследовании сделана попытка решения данной проблемы: представлен и обоснован один из важнейших кодов кинематографической (в

том числе изобразительной) коммуникации – ракурс, во-первых, связывающий основные технико-производственные киноизобразительные инструменты кинооператорской деятельности между собой; во-вторых, связывающий последние с познавательными философско-эстетическим ориентирами. Таким образом, кинематографический ракурс исследован в единстве приема и метафоры.

Методологические подходы, примененные в настоящей работе, имеют важное значение для изучения художественной культуры кино и в значительной степени учитывают идеи авторов монографии «Трансдисциплинарность в философии и науке: подходы, проблемы, перспективы» [14], в которой отмечен феномен «производства» «принципиально новых» знаний на основе коммуникативной практики трансдисциплинарности в целях разрешения «экзистенциальных проблем реального мира» [75]. В связи со сказанным отметим, что прикладной аспект синергетической природы ракурса в кинематографе ярко проявляется в киноизобразительном (ракурс как прием) и метафорическом контекстах, рассмотрение которых составило основное содержание настоящего исследования.

1.1. Семиотические основания изучения ракурса как культурного феномена

Генезис термина «ракурс»: этимология и семантика

Полагаем, что в контексте кинематографического искусства дефиниция «ракурс» традиционно включает несколько смысловых коннотаций: техническое киноизобразительное средство (прием), средство создания художественного образа, авторский взгляд, метафора. Однако не всеми теоретиками и практиками кинематографа перечисленные коннотации признаются, поэтому считаем необходимым системно исследовать этимологию и семантику термина «ракурс». Кроме того, считаем, что

понятие «ракурс» выходит за пределы киноискусства, будучи связано со знаковой деятельностью, прежде всего, в аспектах познания и коммуникации, что проявляется во всех сферах культуры.

Слово *ракурс* происходит от французского глагола *raccourcir* – ‘укорачивать’. Еще до недавнего времени русские формы слова и его ударение были иными: до 1953 [142], 1952 [32], 1957–1961 [141] гг. единственным правильным вариантом считалось «раккúрс». С начавшейся в 1956 году реформой орфографии русского языка, заключавшейся в том числе в отмене двойных согласных в иностранных словах (принято после 1956 г.), появилась допустимая форма – «ракúрс» [1; 58; 120]. В настоящее время, после нового этапа орфографической реформы 1999 года, нормой правописания и произношения стало «ráкурс» («ракúрс»), при этом допускается и устаревшее употребление [80].

Как и любой термин, выражающий абстрактное концептуальное понятие, термин «ракурс» с точки зрения этимологии образован метафорически на стыке индексального и символического знакообразования, изначально обозначая материальные пространственно-временные особенности окружающего мира. Так, французский глагол *raccourcir*, происходит от старофранцузского *acorcier* – ‘укорачивать’, имеющего морфологическую структуру «*a-* + *court* + *-ir*», где *court*, по первой версии, происходит от латинского *curtus* и далее от протоиндоевропейского **(s)ker-* в значении ‘короткий’, ‘незавершенный’, ‘неполный’; по второй версии, старофранцузское слово *court* означает то же, что и английское *main entry* – ‘главный вход’; по третьей версии, старофранцузское слово *court* заимствовано из английского, где *court* – ‘закрытое пространство’, ‘королевское общество’, ‘суд’, ‘зал судебных заседаний’, ‘огражденное место для спортивной игры’, что в свою очередь происходит от латинского *hortus* – ‘сад’ (в римской вилле), ср. с протоиндоевропейским **gʰórtos* – ‘ограда’. Таким образом, этимологически «ракурс» связан с ограниченным (замкнутым) пространством, что указывает на первоначальный статический

контекст употребления этого термина. А в динамическом контексте (в том числе контексте действия) термин понимается как *приведение неограниченного (незакрытого) пространства в состояние закрытого* – то есть «укорачивание» пространства, что и отражено во французском глаголе, ставшем прямым «прародителем» русского «ракурс».

Описанная выше семантика термина «ракурс» («укорачивание» пространства) стала доминантной в понятии «перспектива» как ключевого средства изображения (в том числе зрения, фото-кино-видеосъемки), а именно – средства, в основе которого лежит принцип проекции. Самое очевидное проявление «укорачивания» пространства в данном контексте обнаруживается при просмотре двухмерного изображения: наблюдается соразмерное видимое (кажущееся) уменьшение изображаемого пространства, простирающегося вдаль от наблюдателя. Именно такая семантика термина «ракурс» (следствие в виде уменьшения объектов по мере их удаления) легла в основу его использования в теории изобразительных искусств и далее – в теории фотографии и кинематографа. Такова «первая» коннотация «ракурса» в контексте изображения.

«Вторая», менее очевидная коннотация термина «ракурс» заключается в *процессе «укорачивания» пространства относительно «неукоочченного»*. Уточним, что в первом случае речь шла о результате (о следствии) процесса изображения, а теперь речь идет о самом процессе изображения. В самом широком смысле понимания перспектива означает проекцию (проецирование) пространства, которое существует в большем количестве измерений, в пространство с меньшим количеством измерений; что в более конкретном контексте киноизображения означает процесс преобразования трехмерного пространства (объема) в двухмерное пространство (плоскость). Так, процесс «укорачивания» определяется: во-первых, исходным (изображаемым) пространством; а во-вторых, пространством конечным (экранным пространством или пространством кадра). Это определяет ракурс

как *связь* (между двумя формами пространства), в том числе как динамическую связь в форме процесса (процесса изображения).

В контексте перспективы как теории зрения исходное (изображаемое) пространство неизменно, а управляемо лишь пространство конечное (глаз, камера-обскура, фото-кино-видеокамера, виртуальная компьютерная 3D камера). То есть человек, например, сам может перемещаться в пространстве, но переместить гору, реку, лес он не может. Данный бытовой человеческий опыт, вероятно, стал причиной того, что понимание термина «ракурс» от репрезентации описанной связи между двумя формами пространства сместилось к репрезентации только пространства конечного: в идеальном смысле (математическом – геометрия; физическом – оптика) понимаемое как «точка»: «точка зрения», «позиция наблюдения», «положение камеры» или как её главные характеристики: угол поля зрения (угол зрения, фокусное расстояние), близость к объекту наблюдения (расстояние), резкость («фокус») и т. д. В изученной нами специальной кинематографической литературе превалирует именно такая коннотация «ракурса», образованная метонимически, – «точка зрения».

«Третья» коннотация «ракурса» выражает еще более конкретную специфическую особенность в контексте связи мизансцены и кадра, а именно такое положение точки съемки (точки зрения), при котором «перспектива» (в смысле ее следствия – кажущегося двухмерного «уокорачивания» видимого пространства) выявляется наиболее ярко, необычно. Таких положений точки зрения два. Первое положение – радикальное смещение ее по горизонтали (вправо-влево) относительно объекта изображения. Но, поскольку человек постоянно перемещается в горизонтальной плоскости пространства, такое смещение привычно для человеческого визуального восприятия и не может в полной мере пониматься как необычное. Второе – радикальное смещение точки зрения по вертикали (вверх-вниз) относительно объекта изображения. Именно такая узкопрофессиональная киноизобразительная коннотация

термина «ракурс» преобладает в кинематографической литературе, особенно за авторством практиков-кинооператоров [52; 66; 73; 114].

Описанное пространственное (изобразительное) понимание термина «ракурс» стало основанием для его последующего метафорического переноса в сферу концептуального. Его коннотации и их специфические виды идентичны сфере материального, разница заключается лишь в том, что материальное пространство заменяется смысловым «пространством» (полем, контекстом, аспектом и т.п.). Возникают такие синонимичные концептуальные метафорические образования, как *ракурс, точка зрения, угол зрения (наблюдения, описания, рассмотрения)*, применяемые в основном в контексте новизны (например, «увидеть какую-либо проблему в новом ракурсе») [117].

Отметим также, что с термином «ракурс» в его наиболее полном понимании необходимо использовать предлог «в», а не – «с», так как первый репрезентует полноценную коннотацию «ракурса» как связи, а второй – только неполную метонимическую коннотацию – как точки зрения.

Итак, неизменным семантическим основанием «ракурса» при описанном видоизменении его коннотации является «укорачивание»: преобразование более сложной системы в более простую (в наиболее широком структуралистском смысле). Это значение распространяется, прежде всего, на сферу оптической материи (на изображение) в ее линейном контексте: при перспективе, проекции – «положение камеры в пространстве относительно объекта изображения»; а также на сферу концептуального – кодирование или кодификация (в рамках семиотики). В контексте кино ракурс понимается как *особенность видения – взаимосвязь между точкой зрения (позицией наблюдения, рассмотрения) и объектом видения*. Данное понимание термина «ракурс» может быть применено как к художественному дискурсу, так и к техническому (формальному), устанавливая их взаимосвязь. Таким образом, как мы обозначили выше, через призму ракурса происходит взаимосвязь технико-производственного (ракурс как прием) и

философско-эстетического (ракурс как метафора) оснований кинематографа и конкретно в кинооператорской деятельности.

Ракурс в киноязыке: технический прием и метафора (постановка проблемы)

Современная культура кинематографической деятельности сформирована на основе практико-ориентированного (или процессного) подхода к познанию мира. Так, между сложившейся и существенно «развившейся» тенденцией искусствоведческого и/или семиотического анализа кинопроизведений и тенденцией изучения практической деятельности кинематографистов, включая их опыт самоанализа, нет содержательной корреляции. Настоящее исследование призвано обозначить пути установления этой связи.

Кинематограф выделяет из других искусств уникальный творческий инструмент – кинокамеру, которая обладает способностью проецировать художественный образ динамики времени и пространства в жесткие рамки «кинофрейма». Авторский творческий замысел (сценариста, режиссера-постановщика, оператора-постановщика, художника-постановщика), реализуемый посредством различных художественных выразительных средств, в итоге интегрируется в механический «взгляд» кинокамеры, реализующей художественный образ в форме кинокадра.

Ракурс – технический и художественный прием

На заре отечественного кинематографа, в период 1895–1905 годов, ракурс имел значение лишь как техническое средство кинематографической фиксации объектов реальности. Но начиная с 1908–1910 годов все технические кинематографические средства, наряду с ракурсом, стали завоевывать статус средств художественной выразительности, с помощью которых авторы трактовали реальность, выражая к ней свое эстетическое отношение – таким образом, художественные средства эстетически субъективировались [84, с. 274].

Однако, несмотря на развитие художественно-творческой составляющей ракурса, подавляющее большинство исследователей кинематографического языка на этапе становления кинематографа понимали ракурс, прежде всего, как технический прием. Этот подход настолько прочно вошел в профессиональную деятельность кинематографистов, что и в настоящее время под ракурсом часто понимают только технический прием, а часто еще – один из его аспектов – точку съемки.

При этом в кинематографической практике термин «ракурс» закрепился также в качестве обозначения оригинальной точки съемки, которая существенно отличается от типовой «нейтральной» точки съемки (с уровня глаз). Такое применение термина «ракурс» возникло из необходимости краткого и точного указания на нетипичную точку съемки. Производными этого смысла стали следующие правила-команды-термины: «снимать в нижнем (либо верхнем) ракурсе», или более кратко – «в нижнем (либо в верхнем) ракурсе», или совсем кратко – «в ракурсе». В этих контекстах под ракурсом понимают любое, а чаще радикально измененное положение оптической оси камеры относительно вертикальных плоскостей снимаемого объекта, отличное от прямого угла [107, с. 118].

Ракурс как общий технический прием («точка съемки») и как «частный случай» точки съемки («верхний (нижний) ракурс») имеет множественную рефлексию в специальной кинематографической литературе. При этом многие авторы не разделяют эти понятия, используя «ракурс» как единственный термин в различных вариациях.

Так, один из основоположников советской школы кинооператорского мастерства – А. Д. Головня – использует термин как в общем, так и в особенном техническом смысле [52]. Отметим, что авторы «Энциклопедического словаря кино» последовательно указывают на то, что кинооператор А. Д. Головня «...осваивал новый монтажный метод работы с его динамичной сменой планов, *точек съемки и ракурсов ...*» (работая над фильмами «Шахматная горячка» и «Механика головного мозга» с

режиссером В. И. Пудовкиным), а также «...использовал *ракурсы съемки...*» (в работе над фильмом «Конец Санкт-Петербурга» (1927), рождая метафору «огромного города и раскрывая музыки революции») [84, с. 98]. Данный подход разделения понятий «ракурс», «точка съемки», «план» и так далее особенно ярко выражается в специальной киноэнциклопедической статье: «Ракурс съемки, прием операторского искусства», «Ракурсные съемки» [84, с. 343].

В своих суждениях по семиотике кино Ю. М. Лотман использует понятие «нейтральный ракурс», определяя его как точку съемки, при которой «ось зрения параллельна уровню земли и перпендикулярна экрану», а также понятие «выраженный ракурс» – точка съемки, отличная от нейтрального ракурса, имеющая «различные виды смещения оси зрения по вертикали и горизонтали» [104, с. 33–34].

Ю. М. Лотман использует понятия «нейтральный ракурс» и «выраженный ракурс» в контексте описания технического приема реализации творческого замысла, основанного на выявленном им «механизме различий» киноязыка – системе ожиданий (которую задают «повторяемость элементов, бытовой или художественный опыт зрителей») и нарушении этой системы неразрушающими ее средствами, благодаря чему возникает акцент (управление вниманием зрителя) [104, с. 33]. Таким образом, Ю. М. Лотман интегрировал техническую и художественно-образную составляющие ракурса на природно-познавательном уровне.

Изучению ракурса с художественно-образных позиций посвящены труды многих авторов, среди которых заслуживают особого внимания работы известного исследователя (поэта, драматурга, сценариста, критика, литературоведа, теоретика кино) Ю. Н. Тынянова, выделяющего два основных стилистических средства, с помощью которых выявляются соотношения между «героями» кадра, – «ракурс» и «освещение». При этом автор отмечает, что «ракурс» – есть ключевое стилевое средство дифференцирования (акцентирования) [157, с. 330]. Выбирая ракурс,

кинематографист выделяет пространство, что приводит к внутреннему единству каждого кадра, «в результате чего соотношение между предметами или внутри предмета – между его элементами – перераспределяется. Каждая вещь становится соотносительна с другими и с целым кадром. Предметы деформируются» [157, с. 335–336]. По мнению Ю. Н. Тынянова, стилистические элементы как элементы системы должны работать на единство системы – стилистическая неорганизованность, случайный порядок ракурсов недопустимы [157, с. 338]. При этом разные стилистические средства имеют разную силу воздействия, и не всегда применимы сильные стилистические средства – текст должен зависеть от контекста [157, с. 331], о чем также свидетельствовал С. М. Эйзенштейн [173; 174; 176], рассуждая над «pars pro toto» (что детально будет исследовано нами в параграфе 1.3.).

Таким образом, Ю. Н. Тынянов указывает на то, что, во-первых, ракурс является творческим инструментом, который интегрирует кадр, объединяя все его составляющие в единое целое (структураллистский контекст системности), и, во-вторых, участвует в создании выразительного образа реальности (контекст художественного творчества).

Семиотические основания исследования ракурса

Теоретико-методологической основой проводимого диссертационного исследования являются семиотика и ее практическое приложение – семиотика кино.

Выбор семиотической методологии обусловлен теоретической проблематикой диссертационного исследования ракурса как культурного универсума, реализующегося в качестве основы киноязыка, в том числе в киноизобразительных аспектах приема и метафоры. Поскольку кинематограф как искусство является одной из форм художественно-познавательной деятельности, включая дискурс так называемой медиакоммуникации, то нам представляется целесообразным исследование кинематографа как киноязыка.

Необходимость изучения знаковой организации художественного образа связана в первую очередь с современной социокультурной ситуацией,

характеризующейся возросшими требованиями к процессам переработки и передачи информации в результате значительного повышения темпов её воспроизведения. По мере роста знания незнание не только не уменьшается, но возрастает в опережающей знание прогрессии. В настоящем исследовании семиотика используется как междисциплинарная методология, возникшая на пересечении интересов таких дисциплин, как логика, герменевтика, лингвистика, психология и нетрадиционное богословие, и описывающая функционирование знаков и знаковых систем, хранящих и передающих информацию [162].

Мы обращаем внимание на общие принципы семиотики, изложенные в классических работах Ч. С. Пирса [124; 242] и Ч. Морриса [224]. Также отмечаем представления Л. Витгенштейна о значении понимания «логики нашего языка» [39, с. 31]. Кроме того, для данного исследования важны и лингвокультурологические аспекты семиотики (семиологии) Ф. де Соссюра [147]. Нами исследован герменевтический контекст семиотики Ф. Шлейермахера [170], В. Дильтея [65] и Х. Гадамера [44], а также ее софиологический контекст, представленный у В. С. Соловьева [129] и П. А. Флоренского [163], разработавшего трихотомическую теорию символического дискурса параллельно с Ч. Пирсом и Ф. де Соссюром.

Для исследования ракурса важную роль играют категории «смысл» и «языковая форма». Непосредственная коммуникация между сознаниями невозможна, а в процессе коммуникации возникает необходимость обмениваться не только физическими объектами, но и в большинстве случаев интеллектуальными абстрактными концептами. Знаки решают эту проблему, выступая в качестве носителей смыслов. В этой связи мы не можем пройти мимо базовой семиотической идеи о модели знака, в том числе семантического треугольника Огдена-Ричардса [230], диадичной модели Ф. де Соссюра [147], треугольника Г. Фреге [165, с. 220–246] и триадичной модели Ч. Пирса [124], а также его «трехмерной» концепции семиозиса [242]. В контексте исследования языка киноискусства для нас важно понимание

знака как проводника от идеального (от идей в платоновском понимании) к реальному («*pars pro toto*», по С. М. Эйзенштейну), и от реального – к идеальному (по Г. Шпету [172]).

Актуальность семиотической методологии для настоящего исследования подтверждается в том числе позицией У. Эко, согласно которой любой социокультурный феномен имеет знаковую природу, даже если ее не видно на первый взгляд [178].

Семиотический дискурс кинематографического ракурса

Актуальность использования понятия «дискурс» в настоящей работе обусловлена выбранной темой, связывающей познавательную деятельность, семиотику и кинематограф, произведения которого можно рассмотреть как текст. Семиотическая проблематика имеет широкое культурологическое значение, в частности, когда мы обращаем внимание на осуществление дискурса в его междисциплинарности, рассматривая его как «поликодовый» когнитивно-коммуникативный феномен, находящий отражение на стыке лингвистики, литературоведения, социолингвистики, лингвистической и философской антропологии, киносемиотики, критического дискурс-анализа и теории кино [106, с. 4].

Основываясь на обобщенном определении Т. А. Филоненко [161, с. 156–158], будем использовать понятие «дискурс» как совокупность речемыслительных действий коммуникантов, связанных с познанием, осмысливанием и презентацией мира говорящим, а также осмысливанием языковой картины мира адресанта слушателем (адресатом). Дискурс, как образно подчеркивает Р. Барт, «прорастает вверх, как зерно, но тянется вперед, как линия» [20, с. 315, 326–333].

Важно отметить смежность «дискурса» с понятиями «текст» и «функциональный стиль» [112, с. 18; 10, с. 320], которую, однако, ряд исследователей опровергает [161, с. 287].

Нами используется типология дискурса Г. М. Яворской по сфере функционирования, ситуации общения, принципам строения сообщения, pragматическим целям и др. [180, с. 14].

В контексте рассмотрения кинематографа как знаковой формы коммуникации в рамках познавательной деятельности мы обращаем особое внимание на «кинодискурс» (или «дискурс кино»), выделенный в числе прочих медиадискурсов Г. Г. Почепцовым [125, с. 75–100].

Дискурс кино понимается нами как динамическая система аудиовизуальных образов (единство и синтез разнотипных языковых и неязыковых знаков [37]) или пластических форм, которая существует в экранных условиях пространственно-временных измерений и передает последовательно развивающийся образ мыслей автора [247, с. 116–154].

Для исследования киноизобразительного ракурса интересен взгляд И. В. Коваленко, противоположный рассуждениям С. Козлофф [215, с. 14], утверждающей, что видеоряд доминирует над словесным компонентом в нарративной структуре кинофильмов [30].

Обращаем внимание, что мы учитываем проблематику кинодискурса и в лингвистике, рассматривая ее через pragмалингвистическое понятие Г. Слышкина «медиатекст» [143, с. 4], а также через текстово-дискурсивные категории, описывающие специфику знакового пространства кинодискурса, погруженного в социальный контекст (Г. Г. Слышкин [143], А. Н. Зарецкая, И. Р. Гальперин [45], Е. А. Селиванова [139], В. И. Карасик [82] и др.). К таким категориям текста, релевантным для дискурса кино, мы считаем возможным отнести целостность [45]; завершенность (связываемую В. А. Кухаренко с «цельностью» [100] и отвергаемую Е. А. Селивановой [139]); связность; модальность (в видении кино З. Кракауэром как концентрацию отображения реальности [98], в видении Я. Бутовского как докамерную «действительность», которая превращается в «кинематографический материал» [30]); упомянем также антропоцентричность, интертекстуальность (в рамках синтетического

характера кино, зависящую от понимания и верной ситуативной и целеориентированной интерпретации интертекстуальных связей [139]).

Отметим, что «целостность» кинодискурса раскрывается на двух уровнях: смысловом и структурном. Важно, что структурная целостность в фильме подчиняется идейной и неотделима от нее. Этот тезис можно проиллюстрировать фильмом «Помни» (2001, реж. К. Нолан). Структура фильма весьма необычна: сюжет фрагментарно развивается одновременно из начала и конца хронологического порядка изображаемых событий. Однако это не вызывает диссонанса у зрителя, и фильм воспринимается как единое целое благодаря общей идее, обеспечивающей примененную стилистику, – создание достоверной художественной реальности через формирование у зрителя буквально физиологических ощущений симптомов антероградной амнезии (главный герой вследствие тяжелой травмы головы не может удержать в памяти ничего дольше 15 минут, а проснувшись и вовсе не помнит прошедший день).

Сомнения Е. А. Селивановой по поводу актуальности категории «завершённости» подтверждаются множеством фильмов с открытым финалом, например «Господином Никто» (2009), рассказывающим множество инвариантов истории жизни главного героя. Авторы не дают однозначных ответов на вопросы о том, какой путь выбрал мистер Немо и какая из рассказанных им историй действительно имела место быть. Фантазии ли это или полные безысходности галлюцинации последнего смертного человека на Земле, за последними днями которого наблюдают в формате телешоу, – решать зрителю. Другой пример – фильм «Исчезнувшая» (2014), который рассказывает запутанную историю поиска исчезнувшей супруги ее мужем. В завершении зрителю предстает главная героиня как умнейшая жененавистница, которая, оставив на своем пути «реки крови» (без малейшего на то подозрения общества и закона), героически возвращается. К этому моменту супруг уже знает о ее нечеловечных преступлениях и встает перед выбором: продолжить совместную жизнь с

женой-«дьяволом» или в глазах общественности стать «подстроено» виновным во всех совершенных ею убийствах. Поэтому, скорее, стоит говорить о «замкнутом», но не закрытом характере коммуникации, так как один текст может иметь множество адресатов. Вступая в коммуникацию, один адресат «замыкает» коммуникативное пространство, но не закрывает его для других адресатов. Безусловно, в данном вопросе важен авторский ракурс конкретного исследователя, рассматривающего какой-либо текст.

«Связность» В. И. Карасик понимает как взаимообусловленность всех «модулей суперсистемы дискурса» [82]. Например, в фильме «Вечное сияние чистого разума» (2004) из разрозненных, на первый взгляд, эпизодов создается связный сюжет.

Таким образом, кинодискурсу, функционирующему в рамках знакового пространства, в полной мере присущи универсальные текстово-дискурсивные лингвистические категории, важность которых определяется, прежде всего, потребностью урегулировать его множественные синтетические компоненты: вербальные, письменные (печатные), визуальные, звуковые, музыкальные составляющие – в целях успешного коммуникативного акта.

Семиотическая методология в контексте философского осмыслиения искусства кино

Важно отметить, что многие теоретические воззрения на кино имплицитно включали в себя семиотическую проблематику, однако последняя редко именовалась в терминах семиотики.

Для исследования ракурса важна связь киноизобразительного пространства-времени с сознанием и мышлением. Один из основоположников теории кино – американский философ Г. Мюнстерберг – трактовал кино исключительно как умственный феномен и считал, что движение возникает благодаря разуму, а функционирование селективного внимания проявляется в кадрировании, точках зрения и планах – *в ракурсе*. Источником монтажа является память и воображение, благодаря которым

возможна операция со временем и пространством, конструирование ритмов, ретроспекция [225]. Согласно Ж. Дюлак кино расширяет возможности человеческого восприятия, «схватывает то, что необъятно» [193]. Ж. Эпштейн рассуждал «о расширении возможностей кино в смысле доступности ему достижений литературы в раскрытии психологии и экспрессии, присущей музыке и поэзии» [9, с. 72]. Авангардисты видели смысл кино в углублении в тайну внутренней жизни человека («киноимпрессионизм» А. Ланглуа и «первый авангард» Р. Жанн и Ш. Форд [150]).

Важным для исследования является введенное Л. Деллюком понятие «фотогения» [64]. Исследователь подчеркивал, что фотогения не имеет ничего общего с «миловидностью», но означает внутреннюю значительность, характерность и выразительность объекта съёмки, понимается как осмысленное единство всех компонентов произведения [84].

Ж. Эпштейн развил понятие фотогении у Л. Деллюка [64], соединив его с визуальными свойствами изображения. Однако в трактовке Ж. Эпштейна понятие приобрело несколько мистический характер и означало таинственное, рационально непостигаемое свойство предметов [194]. А. Аристарко называет фотогению способом передачи действительности, который открывает невидимые для глаза аспекты. То есть фотогения — это «аспект предметов, бытия ощущений, которые умножают свою духовную стоимость благодаря кинематографической репродукции» [9, с. 72, 78]. Проблема фотогении получила достаточно широкое распространение в отечественной кинотеории и была представлена статьями Ю. Тынянова, В. Пудовкина, Н. Юдина, Л. Розенталя, Л. Мура и др. Так, Ю. Тынянов критиковал Ж. Деллюка за «пышные метафорические определения», а В. Пудовкин указывал, что фотогения заключена, с одной стороны, в ритме, а с другой стороны, в ясности и простоте: «Все, что просто, ясно и отчетливо в своей пространственной ритмической конструкции, всякое движение, ясно и

просто организованное в пространстве и времени, будет непременно фотогенично» [127].

Развивая идеи фотогении, Ж. Эпштейн рассматривает ее в качестве инструмента кино как общего вида познания, ибо кино показывает мир в его непрерывной мобильности. С философской перспективы он решал проблему движения и динамики (изменения). Интересны и более поздние взгляды на проблемы времени и движения в кино Ж. Делёза [18].

Польский теоретик кино К. Иржиковский, назвавший кино «десятой музой», видел его оригинальность в том, что создатели работают с материалом, данным природой, и кино приводит к трансформации в человеческой душе. Исследователь призывал исключать из кино развлечение, понимая истинное обращение зрителя к кино как к источнику знаний [208].

Обращаем внимание на исследования Г. Бауэра (Б. Балаша), подробно рассмотревшего не только элементы киноспецифики: крупный план, ракурс, монтаж и др. [15], – но и сделавшего попытку раскрыть «культуру кино» [18] и его сущность [17]. Так, отличия кино от «сфотографированного театра» Б. Балаш видел в эстетике отбора, яркими приемами которого являются крупный план, ракурс, подвижная камера и монтаж. Теоретик считал, что человеческое лицо не без помощи крупного плана способно выразить состояния души, которые становятся видимыми даже без слов [15]. В возникновении кино он видел большой излом в истории культуры. Фильм становится открытием психологической правды о человеке. Основанием для киноязыка является динамичная камера, осуществляющая поворот к визуальной культуре [Там же].

Интересны рассуждения Б. Балаша в контексте индустриализации об аспекте идеологического воздействия кино. Кино становится документом общественного способа мышления и чувства. В частности, теоретик считал, что кино может быть рассмотрено «как одно из средств фашизации масс в капиталистических странах». В этом смысле, «фашизм начинается в отдельно взятом человеке. Авторитет, мертвящее повиновение, централистский

принцип – это предварительные условия общей фашизации» [61]. По мнению Б. Балаша, это возникает из промышленного характера кинопродукции.

Важным для раскрытия особенностей ракурса является понятие Б. Балаша о «психологической идентификации» (или «психологическом отождествлении») – о «помещении» себя в пространство фильма. При этом авторам «ракурс дает возможность показать вещи достойными ненависти, любви, вызывающими ужас или смех. Благодаря ракурсу изображения выражают громкий пафос, тихое очарование, холодную деловитость или фантастическую романтику». Исследователь применяет эту же логику и к авторам фильма, говоря о применении режиссером и оператором ракурса как «своего стиля, в котором личность автора проявляется непосредственно» [17].

Таким образом, фильм способен создать пространство, в котором зритель наблюдает действие в определенном «ракурсе», заданном автором и сформированным (дополненным) самим зрителем. Несмотря на изменённую позицию наблюдения (не всегда «из глаз» героя), зритель может воспринимать события с точки зрения героя, а это инициирует процесс идентификации.

Исследовав основные теоретические воззрения на кино, мы можем назвать семиотику кино наиболее значимым и прогрессивным аспектом рассмотрения киноискусства. В связи с этим считаем необходимым обратить особое внимание на семиотические концепции кино.

Семиотические концепции кино

Возникновение семиотического подхода в теории кино было обусловлено не только влиянием структурализма, но и развитием кинематографической практики.

Ко второй половине XX века меняются сами принципы построения кино как произведения искусства, а именно – открываются возможности монтажа и новые методы использования кинокамеры. Съемка воспринимается уже не только как «заготовка материала для речи» (актеров),

но как сама речь. Формируются представления о кинематографе как автономной языковой системе, по степени возможностей не уступающей вербальному языку.

Известный итальянский режиссер и теоретик кино П. П. Пазолини даже был склонен считать, что киноязык непосредственно отражает реальность (показывает ее) в отличие от обычного языка, который ее лишь репрезентирует с помощью слов (рассказывает о ней). Такое понимание, полагаем, было вызвано новизной кино в его изобразительной особенности, что не позволяло на первых этапах развития кино некоторым исследователям увидеть в изображении репрезентацию реальности. Так, в начале XX века Р. Канудо и Ж. Эпштейн уже писали об универсальности киноязыка, свободного от границ понимания. Несмотря на то, что люди называют вещи по-разному (языковой барьер), видят вещи они одинаково, поэтому в киноязыке такого барьера нет. Во второй половине XX века в связи с развитием лингвистики и, собственно, возникновением семиотики аналогичность строения верbalного языка и киноязыка доказывается уже путем сравнения основных принципов их функционирования. В процессе сопоставления верbalного языка и киноязыка возникли вопросы, до сих пор являющиеся предметом научных изысканий семиотиков [122]: «Способна ли фиксировать камера реальность как таковую?», «Какую реальность мы имеем в кино, “созданную” или “данную”?», «Кино передает или интерпретирует то, что показывает?», «И каким образом это происходит?», «Какими еще потенциями (смысловыми, коммуникативными, репрезентативными, когнитивными) обладает киноязык?», «В чем различие верbalного и киноязыка?» и так далее.

Проблематика киноязыка имеет несколько уровней изучения. Помимо теоретических – философско-эстетических, лингвокультурологических, – есть эмпирические разработки, принадлежащие выдающимся практикам кино, прежде всего, режиссерам и сценаристам, реже операторам. Именно на последнем, более локальном уровне особенно отчетливо предстает

специфика киноязыка в семиотическом дискурсе. Ниже представлены результаты анализа (принадлежащих обоим этим уровням) концепций, существенно продвинувших изучение киноязыка: концепция киноязыка кинорежиссёра П. П. Пазолини [122], концепция кинокода теоретика кино и семиотика К. Метца [223], концепция киноязыка культуролога, литературоведа и семиотика Ю. М. Лотмана, а также концепция пансемиотизма философа, теоретика культуры, писателя, критика и семиотика У. Эко [178].

Концепция киноязыка П. П. Пазолини

Итальянский кинорежиссёр, поэт, прозаик и семиотик П. П. Пазолини известен не только как выдающийся режиссер, но и как теоретик кино, один из первых связавший кино с *осмысленной коммуникацией*.

Так, П. П. Пазолини настаивает на том, что язык кино не только экспрессивно выражает эмоции – язык не ограничивается в использовании одних лишь образов, поскольку участвует в общественной коммуникации и поддается расшифровке и пониманию. Следовательно, кинематограф так или иначе использует «наследие общепринятых знаков»: передает значения, смыслы, участвует не только в иррациональном, но и в рациональном познании. Поэтому «невозможно начинать разговор о кино, не ориентируясь на семиотическую терминологию» [122, с. 45].

Согласно П. П. Пазолини, знак – есть все, что содержит значение, поддающееся интерпретации: то есть важны не только лингвистические знаки [122, с. 46]. Так, кинематограф использует знаковые системы, во многом знакомые человеку по его повседневному коммуникативному опыту: «даже заткнув себе уши, мы все равно участвуем в непрерывном общении с миром, выражаясь через составляющие его образы – лица прохожих, их жесты, знаки, поступки, выражения, сцены, в которых они участвуют, их коллективные реакции (люди, стоящие у светофора; взволнованная толпа вокруг потерпевших дорожную аварию), а кроме того, сигнальные табло, указатели, знаки кругового движения и так далее» [122, с. 46].

П. П. Пазолини считал, что в отличие от инструментария других видов искусства (литературы, живописи, театра и т.д.) кинематографическая база не является собственной завершенной системой, поскольку кинематограф есть синтетическое искусство, имеющее много общего с фотографией, живописью, театром, литературой и музыкой. Так, последним для создания текста, утверждает исследователь, достаточно брать готовые знаки из кодифицированного словаря (его авторство будет заключаться лишь в индивидуальной произвольности отбора этих знаков), кино же приходится самому создавать знаки, а также вводить знаки в поле межсубъектной коммуникации – делать их понятными аудитории, в соответствии с правилами коммуникации, свойственными данному культурному кругу.

Говоря о киноязыке, корректнее рассуждать не о синтагмах, а о стилемах, потому что знаки киноязыка производятся авторами, а не обществом. То есть, кинематографические образы отражают не значения предметов, а стиль режиссера, эти предметы изображающий. Режиссер вынужден прибегать к не до конца оформленным выразительным средствам, не закрепленным как нормативные значащие образы. Но это не означает регламентации, опирающейся на каноны и жесткие нормы.

Для настоящего исследования крайне важна позиция П. П. Пазолини, считавшего, что киноязык отличается предметностью – кинематографические образы всегда конкретны. Даже такие привычные абстракции, как любовь, надежда, страх, ненависть, одиночество, отчаяние, которые режиссер, казалось бы, может показать только через символические или метафорические образы, на деле вполне зримы и предметны. «Кино – это речь художественная, а не философская. Кино – язык поэтический. Кино может быть притчей, но не прямым выражением концепции». Поэтому кино – не наука, а искусство. Принципиальная метафоричность кино заключается в его превалирующей художественности: «его подчеркнутой экспрессивности, онирической сущности». Метафоризм, аллегоризм, присущий киноязыку, роднит его с поэзией и живописью [122, с. 47–50].

Концепция кинокода К. Метц

Согласно К. Метцу, французскому теоретику кино и киносемиотику, верbalному языку свойственно наличие двух порядков сегментации (членения) языка на структурные единицы. Первое членение раскладывает язык на предложения и слова. Второе членение – на слоги и фонемы. Структурные единицы первого членения (предложения и слова) обладают собственным значением, в то время как единственной функцией единиц низшего уровня (слогов и фонем) является образование единиц более высокого уровня. К. Метц принципиально отказывался от возможности найти в киноязыке аналоги дифференциальным единицам двойного членения вербального языка – в киноязыке отсутствует дистанция между знаком и значением, которое имеет место в вербальном языке как раз из-за наличия второго членения. Согласно К. Метцу, кадр – не слово, а цепочка кадров – не предложение или фраза. Так, изображение в кино равнозначно одной или многим фразам, а эпизод является не словом, а синтагмой (совокупностью нескольких слов, объединённых по принципу семантико-грамматически-фонетической сочетаемости), которую он именует планом [223].

К. Метц выявляет ряд отличий между планом фильма и словом языка: 1) количество планов (как и количество высказываний) бесконечно в отличие от количества слов; 2) планы (как и высказывания) всякий раз заново изобретаются кинематографистом в отличие от слов, фиксированных в словаре; 3) план передает воспринимающему неопределенное количество информации в отличие от слова. С этой точки зрения план соответствует даже не фразе, а сложному высказыванию неопределенной длины; 4) план указывает на реальность в отличие от слова, которое называет реальность [223]. Например, изображение дома означает не «дом», а «вот дом».

Таким образом, К. Метц рекомендует перестать сравнивать кино с вербальным языком (говоря о киноязыке), предлагая рассуждать о кинокоде. Специфика кинематографического кода, по К. Метцу, состоит в отсутствии четкого словаря: кинокод является принципиально открытой системой.

Другое важное свойство кинокода – денотативность. Кинокод всегда отсылает к предмету, а не к другому знаку; показанные предметы означают лишь самих себя. Значение кинокода всегда мотивировано. Это обусловлено сходством в восприятии означающего и означаемого (изображение человека похоже на реального человека; звук взрыва похож на взрыв в реальности; быстрая смена кадров похожа на восприятие реальности в экстремальных условиях) [223].

К. Метц выделяет два крупных типа кинокодов: коды культурные и коды специальные. К специальным кодам относятся монтаж, движение камеры, оптические эффекты, взаимодействие звука и изображения, то есть технические способы кинематографической презентации реальности – форма «киноязыка». Содержание же составляют культурные коды, представляющие собой привычные реалии той или иной культуры. Культурные коды – это бессознательные смыслы того или иного явления (будь то машина, еда, отношения и т. д.) в контексте культуры, в которой человек воспитан. Их использование не требует никакой специальной подготовки, достаточно просто жить внутри той культуры, чьи кинокоды режиссер хочет задействовать. Важно отметить, что культурные коды всегда идеологически нагружены, поэтому их использование в пространстве кино не может быть очищено от до-фильмических значений, которыми они обладают в реальности. Культурные коды не входят в фильм в чистом виде: они привносят с собой куда больше, чем собственное буквальное значение [223].

Концепция киноязыка Ю. М. Лотмана

Отечественный литературовед, культуролог и семиотик Ю. М. Лотман представлял киноязык как своеобразную систему сходств и различий. Каждое изображение на экране является знаком, то есть имеет значение, несет информацию (можно сказать, уменьшает энтропию). Значение, однако, может иметь двойственный характер. С одной стороны, образы на экране воспроизводят какие-то предметы реального мира, с другой – могут наполняться некоторыми добавочными, порой совершенно неожиданными

значениями: символическими, метафорическими, метонимическими. Это происходит за счет кинематографических специфических явлений: освещения, монтажа, «игры планами», изменения скорости показа изображений и др. [104, с. 32–33].

Согласно Ю. М. Лотману, носителем значений первого порядка (предметов реального мира) является кадр. В этом отношении функционально кадр аналогичен фотографии, выступая в качестве статичного, фиксирующего предметные референты реальности изображения. Носителем же значений второго порядка (добавочных значений) может служить только последовательная цепочка кадров, поскольку непременным условием раскрытия содержания этих значений является возможность сравнения (механизм различий и сходств можно назвать механизмом идентификации).

Для настоящего исследования важно, что сформулированный Ю. М. Лотманом «механизм различий» основан на двух тенденциях: первая, «основываясь на повторяемости элементов, бытовом или художественном опыте зрителей, задает некоторую систему ожиданий», вторая, нарушая эту систему не разрушающими ее средствами, «выделяет в тексте семантические узлы» – по сути, формирует смыслы [104, с. 33]. Так, зритель, имеющий опыт получения киноинформации, сопоставляет видимое на экране не только с жизнью, но и со штампами уже известных ему фильмов. В таком случае нарушение ожидания становится привычным и зритель перерождается в искушенного зрителя, а фильм теряет свою информативность. В этих условиях возвращение к однозначному изображению, очищенному от ассоциаций, то есть принципиальный отказ от нарушения ожидания становится неожиданным. Эти две тенденции могут меняться местами в зависимости от степени включённости зрителя в культурный контекст. Таким образом, изначально «банальное» при изменении культурного контекста может начать восприниматься как неожиданное.

Ю. М. Лотман приводит следующую таблицу, в которой элементы левого столбца выражают первую тенденцию (оправдание ожидания), а элементы правого – вторую (нарушение ожидания). Речь здесь идет о рецепции киноязыка неискушенным зрителем, чье восприятие основано исключительно на бытовом опыте.

1. Естественная последовательность событий. Кадры следуют в порядке съемки	1. События следуют друг за другом в последовательности, предусмотренной режиссером. Кадры переклеиваются
2. Последовательные эпизоды механически соседствуют	2. Последовательные эпизоды монтируются в смысловое целое
3. Общий план (нейтральная степень приближения)	3. Очень крупный план. Крупный план. Далекий план
4. Нейтральный ракурс (ось зрения параллельна уровню земли и перпендикулярна экрану)	4. Выраженные ракурсы (различные виды смещения оси зрения по вертикали и горизонтали)
5. Нейтральный темп движения	5. Убыстренный темп. Замедленный темп. Остановка
6. Горизонт кадра параллелен естественному горизонту	6. Различные виды наклона. Перевернутый кадр
7. Съёмка неподвижной камерой	7. Панорамная съёмка (вертикальная и горизонтальная)
8. Естественное движение кадров	8. Обратное движение кадров
9. Недеформированная съёмка кадра	9. Применение деформирующих объективов и других способов сдвига пропорций
10. Некомбинированная съёмка	10. Комбинированные съёмки
11. Звук синхронизирован относительно изображения и не искажен	11. Звук сдвинут или трансформирован, монтируется с изображением, а не автоматически им определяется

12. Изображение нейтральное по отчетливости	12. Размытое изображение
13. Черно-белый кадр	13. Цветной кадр
14. Позитивный кадр	14. Негативный кадр

Для нашего исследования ракурса в кинематографе важно признать правоту Ю. М. Лотмана, согласно мысли которого система киноповествования (функционирование киноязыка) обеспечивается взаимоотношением маркированных и немаркированных элементов вышеприведенной таблицы. Единицей киноязыка является элемент (зрительно-образный, графический или звуковой), который всегда имеет альтернативу, хотя бы в виде неупотребления его самого [104, с. 33–38].

Концепция пансемиотизма У. Эко

Итальянский писатель, критик, философ, эстетик и семиотик У. Эко не признает любой ненаучный дискурс в отличие от К. Метца и П. Пазолини, в концепциях которых можно встретить такие понятия, как «сновидение», «фантазия» и др. Так, У. Эко утверждает, что «знать те пределы, в которых язык говорит через нас – это значит освободиться от иллюзий по поводу мнимых завоеваний творческого духа, неконтролируемой фантазии и “чистого” слова”» [177, с. 81].

Согласно У. Эко, главная задача семиотического анализа заключается в сведении любого фактора к фактору культуры: предмета – к знаку; относительного признака – к соответствующему смыслу; действительности – к социокультурному понятию. В результате семиологического анализа исследователь неизбежно приходит к выводу, что в основе любой реальности (творческой, социальной, культурной) лежит определенный код. Это подтверждается следующим рассуждением: реальность имеет место только тогда, когда ее можно понять (непонимание чего-то равносильно его несуществованию). А понять можно только то, что имеет смысл, являющийся результатом коммуникации, которая, в свою очередь, представляет собой

систему передачи сообщений согласно условным правилам. Без этих правил сообщение не может быть отправлено и расшифровано: вне определенных правил коммуникация становится бессмысленной. Эти правила и называются кодом.

Поэтому, чтобы постичь то или иное явление, необходимо выявить и определить его код. Согласно У. Эко, код есть везде, и даже если мы его не обнаруживаем, то это не значит, что он отсутствует. Исследователь выдвигает радикальный тезис: «пока не установлена программа кодов, на которых основывается сообщение, мы не можем продвигаться по пути распознания моментов подлинного творчества. Если коды неизвестны, невозможно даже установить, имело ли место творчество» [178].

У. Эко предложил своеобразную концепцию взаимосвязи иконического и иных знаковых уровней в кино. Иерархия знаковых уровней лежит в основе выработанной У. Эко теории о «тройном членении» в кино (в отличие от естественного языка, обладающего «двойным членением», то есть способностью создавать единицы более высокого уровня на основе сочетания единиц более низкого уровня). «Тройное членение» киноязыка, по мнению У. Эко, делает его богаче языка литературы и создаёт иллюзию реальности, маскируя многоуровневые членения [177].

У. Эко считал, что смысл (то есть идеология) как базовая категория содержания определяется установками, которые возможно выявить только при анализе структуры языка [178].

Несмотря на то, что уже Ф. де Соссюр говорил об «арбитрарности» (произвольности) знака, тем не менее некоторые теоретики (Ч. Пирс [124], Ч. Моррис [224]) ввели понятие «иконического знака», то есть такого знака, который имеет сходство с воспроизводимой им действительностью. Долгое время считалось, что кинематограф оперирует именно иконическими знаками, но У. Эко оспаривает это суждение: «Сегодня даже чисто описательный разбор любого изобразительного решения, будь то рисунок или фото, подсказывает нам, что изображение не обладает свойствами

отображаемого им предмета. Отсюда сомнение и в мотивированности иконического знака, которая казалась нам бесспорной. Все это внушает нам подозрение, что иконический знак столь же произволен, условен и немотивирован, как и знак словесный» [178].

Мы воспринимаем изображение как сообщение, связанное с определенным кодом, а таковым как раз и является обычный код восприятия, лежащий в основе любого акта познания. То, что нам кажется нерасчленимым, неделимым сгустком реальности (изображение, картина), который существует как будто бы сам по себе (вне нашего восприятия), на деле оказывается сложным кодом, который можно описать как систему дискретных и сугубо дифференциальных понятий. Этого, однако, пока не происходит по причине нынешней ограниченности наших знаний [178].

Для исследования ракурса важнейшим аспектом семиотического представления У. Эко является его набросок возможной категориальной таблицы кодов, в которую входят коды восприятия, коды узнавания, коды передачи, коды тональные, коды иконические (основываются большей частью на элементах восприятия, образуемых с помощью кодов передачи; расчленяются на фигуры, знаки и семы), коды вкуса, коды риторические (фигуры, предпосылки и аргументы), коды стилистические [178]. Особое значение для исследования ракурса в кино имеют коды иконические (которые для У. Эко, очевидно, являются развитием традиционного представления об иконическом знаке), иконографические и коды восприятия [178].

Таким образом, для настоящего исследования значение изучения основ семиотики кино состоит в том, что обозначен теоретико-методологический потенциал и тезаурус изучения киноязыка в целом и в частности важнейшей компоненты киноязыка – ракурса. Дальнейшее введение кинематографической проблематики в семиотический научный контекст позволит придать системность, четкость, убедительность изучению художественно-образной природы ракурса как метафоры и технологическо-

производственных характеристик ракурса как приема при эмпирическом анализе кинематографического материала.

1.2. Ракурс – профессионально-значимый прием создания киноизображения

В предшествующем параграфе были изучены семиотические подходы к киноязыку и выявлены семиотические же основания понимания ракурса в его широком значении. Для наиболее последовательного раскрытия проблематики ракурса как интегрального культурного феномена считаем необходимым экстраполировать эти положения общекультурной сферы в специальную кинематографическую сферу. Проведенный нами анализ научной и критической литературы и практической деятельности участников кинопроизводства (режиссеров и операторов) позволил выявить определенные несоответствия между практикой формирования киноизображения и ее теоретическим обоснованием, что будет представлено ниже в данном параграфе.

Статика и динамика киноизображения

В кинооператорском мастерстве, наследующем теорию живописи (через фотографию), понимают киноизображение, прежде всего, как структуру статическую – преимущественно пространственную [40; 41; 69]. О потере кинематографом собственной специфики (как искусства) в рамках теории о «синтетической природе кинематографического образа» писал еще А. А. Тарковский [149].

Так, практика кинопроизводства предполагает учёт, но не участие кинооператора в монтаже – точнее, не распространение монтажа на съемочный и подготовительный периоды кинопроизводства, что при пространственном понимании киноизображения приводит к исключению кинооператора из процесса формирования временной динамики киноизображения. В такой ситуации такие общеприменимые динамические

киноизобразительные атрибуты, как «внутрикадровый монтаж», «движение камеры», «скорость съемки», понимаются скорее как исключения из общего статического понимания киноизображения или как его технические особенности реализации.

Преодолеть ограниченность пространственного подхода (заимствованного из живописи и фотографии) к организации киноизображения стремились многие известные кинематографисты, иногда обосновывая это в своих теоретических рассуждениях, чаще всего реализуя на практике.

Кинооператор В. С. Нильсен (соавтор режиссеров С. М. Эйзенштейна и Г. В. Александрова; на фильме «Волга, Волга» выступал не только в качестве оператора, но и соавтора сценария и сорежиссёра; по рекомендации С. М. Эйзенштейна был приглашен в ГИК, основал и возглавил кафедру операторского мастерства в 1930 годы; был членом коллегии Управления кино и фотопромышленности), помимо пространственных элементов композиции кинокадра, дополнительно выделил «элемент времени» [114, с. 69–70].

Кинооператор А. Д. Головня (соавтор режиссера В. И. Пудовкина: «Мать» (1926), «Механика головного мозга» (1926), «Конец Санкт-Петербурга» (1927), «Потомок Чингисхана» (1928), «Минин и Пожарский» (1939), «Суворов» (1940), «Адмирал Нахимов» (1946), «Жуковский» (1950); возглавлял кафедру кинооператорского мастерства ВГИК в период 1936–1982 годов, в 1946 году в связи с принятием руководством факультета решения о создании учебно-творческих мастерских разработал программу курса «Операторское мастерство», которая, несмотря на ряд новых редакций, изменений и дополнений, до сих пор остается методологической основой для кинооператорского факультета [119]) для описания временных характеристик (динамики) «кинокомпозиции» кадра ввел такие понятия, как «кинетические координаты» (тепп экранного времени), «динамические

координаты» (движение камеры) и «монтажные координаты» элементов кинокомпозиции [52, с. 78–85].

Кинорежиссёр С. М. Эйзенштейн ввел понятие «мизанкадр», понимая под ним не только «размещение внутри кадра, но и взаимное соразмещение кадров между собой» (во времени) [173, т. 1, с. 87]; а организацию мизанкадра, по словам М. И. Ромма, как «перевод действия в систему кадров, в монтаж» [173, т. 4, с. 7–10].

Кинорежиссёр А. А. Тарковский, как и С. М. Эйзенштейн, выделил динамику (временную характеристику) как наиважнейшую в кинематографе, считая ритм «доминантой кинематографического образа <...>, выражающей течение времени внутри кадра» [149]. Так, главной функцией киноаппарата (как инструмента кинооператора), согласно А. А. Тарковскому, является «запечатление» времени [113, с. 12].

Американский исследователь С. Катц выделяет в рамках «continuity style» (единства времени, места и действия) пространственные отношения элементов данного стиля (контекст «композиции кадра») и временные (контекст «монтажа») [211].

Таким образом, С. М. Эйзенштейн, М. И. Ромм и А. А. Тарковский «закрепили» за киноискусством и его доминирующей формой выражения – киноизображением (в том числе ракурсом) – понимание их динамической природы.

В целях преодоления фрагментации кинооператорской деятельности в контексте ее творческо-производственного разделения представляется целесообразным дополнить временной динамикой преимущественно статическую пространственную модель киноизображения, закрепленную в кинооператорском творчестве наследованием прочной традиции изобразительных искусств (пространственных).

Следовательно, ракурс как основополагающий код кинооператорского творчества представляет собой пространственно-временное единство,

включая в том числе дискурс монтажа как средства организации кинематографического времени.

Принцип стилистического единства

Исследования пространственных и временных аспектов ракурса С. Катца [210, 211], как и большинства американских исследователей, а также А. Г. Соколова [145] основываются на том, что С. Катц называет «continuity style», то есть на понимании киноизобразительного стиля в его единстве [211]. Одним из основателей такого подхода является Аристотель, предложивший в «Поэтике» соблюдать три единства при построении драматической структуры: действия, его времени и места. Противоположный подход в контексте кино выражается в теории «интеллектуального кино» С. М. Эйзенштейна, согласно которой кинематографический стиль связывается с «интеллектуальным монтажом», имеющим в своей основе не пространство-время, а семантические (концептуальные) образования [175].

Под принципом стилистического единства, прежде всего, понимается единство временное, которое можно считать составной частью более общего диалектического понимания структурной организации кинематографического образа (в том числе киноизображения), заключающегося как в единстве, так и в «борьбе противоположностей», что ярко выражается в теоретических изысканиях С. М. Эйзенштейна о монтаже, а также в его фильмах. К данной проблематике также относится описанный Ю. М. Лотманом на основании положений Ф. де Соссюра «механизм различий и сочетаний», определяющий внутреннюю структуру языка кино (исследованный нами выше в параграфе 1.1.) [104, с. 32–33].

Принцип стилистического единства понимается американским исследователем операторского творчества Д. Масселли [220] как один из пяти наиважнейших (об этом речь пойдет ниже в данном параграфе).

Киноизображение как процесс и результат

Под киноизображением (на основе традиции, связанной с наследованием теоретических представлений об изображении в живописи, и

представлениями об изображении в фотографии), как правило, понимается исключительно результат процесса киноизображения – плоское двухмерное киноизображение [70; 72; 107].

Такое целеориентированное понимание киноизображения, безусловно, актуально и целесообразно (в рамках кинооператорской деятельности), однако «плоская» двухмерная модель киноизображения является упрощенной, поскольку не предназначена для прямого учета природной взаимосвязи между оптическими (киноизобразительными) свойствами мизансцены и мизанкадра (по С. М. Эйзенштейну), а также между объектом киноизображения, источником света и кинокамерой (по А. Д. Головне). По сравнению с живописью, где предметная деятельность связана с прямым оптическим отображением действительной точки зрения художника, но при этом не является им, в фотографии и тем более в кинематографии это обстоятельство оказывается критически важным, так как непосредственно соотносится со сложным производственным процессом соразмерной организации мизансцены и мизанкадра – необходимости точного установления пространственно-временного отношения между объектом изображения и кинокамерой.

Упрощенная двухмерная модель киноизображения в значительной степени обедняет кинооператорскую творческо-производственную деятельность, переводя учет важнейших киноизобразительных связей (между трехмерным и двухмерным пространствами) в неподготовленную зону импровизации.

Изучение специальной литературы показало, что над решением данной проблемы работали многие известные кинематографисты. Так, кинооператор А. Д. Головня предложил понимать единство кинооператорской деятельности в совокупности двух видов работ: «киноосвещения» и «кинокомпозиции» [52], а С. М. Эйзенштейн ввел известное понятие «мизанкадр» [173].

Введение А. Д. Головней «киноосвещения» и «кинокомпозиции» как неотъемлемых и нераздельных видов деятельности кинооператора при создании игрового художественного фильма позволило, во-первых, добавить к классическому статическому (пространственному) аспекту рассмотрения киноизображения (в контексте перспективы) еще и динамический аспект – контекст производства (технологии) как процесса, а во-вторых, позволило систематизировать многие выразительно-изобразительные средства кино, подчинив их двум технологическим действиям: установке источников света и камеры относительно объекта изображения (мизансцены).

Полагаем, что предложенные А. Д. Головней термины «киноосвещение» и «кинокомпозиция» [52] основываются на исследовании перспективы в контексте процесса композиции кадра кинооператором В. С. Нильсеном, который утверждал, что «задача перспективы как передачи на двухмерной плоскости кадра впечатления объемности трехмерного предмета решается расположением предмета на плоскости кадра и освещением предмета» [114].

Однако, несмотря на устойчивое закрепление указанных положений в теоретической кинематографической культуре, в практике кинопроизводства они практически не используются или используются неточно. Так, понятие «мизанкадр» применяется исключительно в теоретическом контексте, на практике упрощается до более универсального «кадр», при этом резко сужается (нивелируется) смысловой контекст, введённый С. М. Эйзенштейном. А предложенное кинооператором А. Д. Головней понимание кинооператорской деятельности как совокупности работ по «киноосвещению» и «кинокомпозиции» на практике, как правило, трактуется как разделение кинооператорской работы на два самодостаточных сегмента: организацию киноизображения посредством «киноосвещения» исключительно в пространстве объемной мизансцены и организацию киноизображения посредством «кинокомпозиции» исключительно в пространстве плоскости кадра.

Представляется необходимым под «киноизображением» понимать не только результат киноизображения (плоскость кадра), но и сам процесс, описанный С. М. Эйзенштейном («мизанкадр») [173] и А. Д. Головней («киноосвещение» и «кинокомпозиция») [52], а кинематографический ракурс – как пространственно-временное отношение между камерой и объектом изображения.

Мизанкадр

Описанный выше подход к организации киноизображения (выраженный А. Д. Головней) как совокупности «киноосвещения» и «кинокомпозиции», по всей видимости, выделяется из исследований С. М. Эйзенштейна и М. И. Ромма, посвященных раскрытию тех особенностей кинематографического процесса, которые в театре объединялись понятием «мизансцена».

А. Д. Головня, хотя и не использует термин «мизанкадр» (С. М. Эйзенштейн) для объяснения «киноосвещения» и «кинокомпозиции», однако осмысливает его. Так, А. Д. Головня отмечает, что «мизансцена в кино является средством выражения образа камерой в предметном пространстве кинокадра и становится доступной зрителю только в оптической форме на экране» [52, с. 201]. Согласно А. Д. Головне, кинематографический художественный образ выражается в форме мизансцены как предметном пространстве кинокадра: мизансцена является предметным пространством кадра (проекционная плоскость является изобразительным пространством кадра), что явно отсылает к «мизанкадру».

С. М. Эйзенштейн, вводя понятие «мизанкадр» как «изложение сцены в системе кадров» [135, с. 128–129], решает следующие задачи по адаптации теории театра к кинематографу: мизанкадр», во-первых, связывает театральное представление о мизансцене в контексте кино с собственно кинематографическим – с «кадром». Во-вторых, термин «мизанкадр» выражает понимание «кадра» по аналогии «мизансцены», то есть как пространственно-временное единство, состоящее из композиционных

элементов. В отличие от понимания «кадра» как исключительно плоскости в классической теории живописи, С. М. Эйзенштейн под композиционными элементами «кинокадра» («мизанкадра») понимает объекты киномизансцены: актеров, декорацию, а также камеру и источники освещения [173, т. 2, с. 18–92]. По мнению С. М. Эйзенштейна, композиционными элементами мизанкадра являются объекты в своем двуединстве трехмерно-двухмерного пространственно-временного киноизображения: как объекты реального и объемного мира и одновременно как результат изображения на плоскости кадра (экране).

М. И. Ромм, продолжая рассуждения С. М. Эйзенштейна, рассматривает кинематографическую мизансцену как совокупность не только движений актеров, но и «соединяющееся с ними движение камеры» (киноизобразительный ракурс). М. И. Ромм выделяет два вида киномизансценического движения: актеров и камеры [135, с. 127–128]. Однако он, как и С. М. Эйзенштейн, замечает, что в контексте кино термин «мизансцена» не обладает достаточной полнотой и точностью: «для движения камеры у нас еще нет названия» [135, с. 128–129].

Введенный С. М. Эйзенштейном термин «мизанкадр» как единица разбивки мизансцены в монтажной структуре кинокадров, по мнению М. И. Ромма, не полон, так как не может использоваться для определения всей киномизансцены [Там же], а только ее части – отдельного кадра.

В этой связи полагаем, что термин «ракурс» может быть закономерным развитием описанных выше положений и дефиниций С. М. Эйзенштейна и М. И. Ромма: в контексте киноизображения «ракурс» сохраняет всю полноту значений «мизанкадра» (в том числе его монтажно-временных характеристик) и может быть применен как к «мизанкадру» (кадру), так и к сцене, а также к эпизоду, акту и всему фильму.

Другое возражение против «мизанкадра» принадлежит кинорежиссёру А. С. Кончаловскому, который утверждает потерю актуальности данного понятия в современном кинематографе: «он сразу выдает свою

выстроенность, нарочитость <...> Изощренные мизанкадры сегодня не впечатляют, даже отталкивают своей заданностью, например, таких мастеров, как Бардем, выверенная математика композиций С. М. Эйзенштейна <...> мертвая, застывшая форма убивает содержание» [88, с. 33]. По мнению А. С. Кончаловского, современный зритель «развращен» документальной образностью и киноизобразительными приемами, несущими, прежде всего, «ощущение правды факта». Небрежная «неспециальность» «документальных» ракурсов сегодня стала символом художественной достоверности в игровом кинематографе, начиная с французской «Новой волны». Полагаем, что это обусловлено исследованным ранее «механизмом установления сходств и различий», описанным Ю. М. Лотманом. Противопоставляя документальную образность постановочной, А. С. Кончаловский приводит метафору, согласно которой так называемые черно-белые фильмы в действительности в большинстве своем серо-серые [88, с. 36], то есть используют не «крайности», а полутона (изобразительные и образные). Другая причина отказа А. С. Кончаловского от организации мизанкадра состоит в том, что «у режиссера поневоле вырабатывается некий штамп мизансценирования». Формирование естественности, по мнению А. С. Кончаловского, возможно только через искусственно созданную «случайность». Данный подход в какой-то мере созвучен «жизни врасплох» Д. Вертона (Д. Кауфмана) и М. Кауфмана, а также находит отражение в стилистической категории «открытости» (по Г. Вёльфлину). Полагаем, что термин «ракурс» в той или иной степени решает обозначенную проблему «формализма», так как соединяет в себе одновременно два ключевых аспекта кинематографического образа: его смысл и киноизобразительную форму выражения [88, с. 34–35].

«Киноосвещение» и «кинокомпозиция» в создании киноизображения

Согласно положениям А. Д. Головни, творческо-производственную кинооператорскую деятельность по съемке художественных (игровых)

фильмов, как уже отмечалось выше, составляют в неразрывной связи два вида работ: «киноосвещение» и «кинокомпозиция» [52].

Полагаем, что данное деление кинооператорской деятельности имеет в своей основе процесс, фундаментальный для организации (или реорганизации) любого изобразительного пространства – перспективу.

Рассуждая о перспективе в контексте киноизображения, подразумевают, прежде всего, перевод трехмерного пространства в двухмерное – пространства предметного, находящегося перед объективом камеры, в пространство экранное (пространство кадра), находящееся за объективом. Второе широко используемое понимание термина «перспектива» относится к более частному случаю процесса изображения (рассмотрение перспективы как процесса) – к контексту композиции кадра, то есть оно выражает свойство результата перспективного преобразования – изображенную «глубину» объемного пространства на плоскости кадра.

Проследив путь, который проходит свет в процессе перспективного преобразования, можем сказать, что он состоит как раз из двух в равной мере значимых процессов, описанных А. Д. Головней в контексте деятельности кинооператора: «киноосвещения» и «кинокомпозиции» [52].

Таким образом, считаем целесообразным под «киноосвещением» понимать деятельность кинооператора по установлению взаимосвязи (организации) между источником освещения и мизансценой (изображаемым пространством/предметом), а под «кинокомпозицией» – между мизансценой и кинокамерой («приемником» света), то есть мизандар.

Ракурс в контексте линейной детализации объектов мизансцены

Ввиду фрагментарного подхода к деятельности, характерного для массовой культуры (в частности, культуры массового кинопроизводства), введенные А. Д. Головней термины «киноосвещение» и «кинокомпозиция» часто трактуются не как процессы операторской деятельности (организация связи между элементами перспективы), а как оперирование техническими средствами – источником света и кинокамерой. Такое упрощение приводит к

пониманию источника света и камеры как средств формирования изображения, ориентированных на некоторое абстрактное (универсальное) изображаемое пространство (объект изображения), то есть без учета конкретных особенностей изображаемого пространства. Может создаться ложное представление о том, что, комбинируя различные техники установки осветительных приборов и камеры, кинооператор добивается каких-либо изобразительных результатов независимо от изображаемого объекта. Причина такого ошибочного представления – недостаточное внимание кинооператорской теории к свойствам самого изображаемого пространства (к объекту изображения), вероятно, проявившееся в результате индустриального разделения кинематографического труда: ситуация, когда из трех объектов перспективы изображения (источник света, объект изображения, камера) кинооператор непосредственно управляет только двумя – источником света и камерой. Управление же объектом изображения распределено между актером и художником (декоратором, реквизитором, костюмером, гримером, парикмахером). В результате чрезмерного упрощения данных отношений косвенная связь между кинооператором и объектом изображения в кинооператорской специальной литературе практически не рассматривается. Таким образом, видится актуальным рассмотрение «киноосвещения» и «кинокомпозиции» как свойств источника света и камеры в неразрывной связи со свойствами изображаемого пространства.

Важным в данном контексте представляется исследование Н. Блевинса, посвященное линейной детализации изобразительного пространства. Значимым свойством объемного линейного объекта мизансцены, влияющим на установление ракурса и в конечном счете на композицию кадра, является, по мнению исследователя, его внутренняя структура, которую в данном контексте можно назвать «линейной детализацией» [187].

Поскольку любой пространственный объект может быть представлен в виде совокупности простых фигур, определяемых их формой (внешней

границей, контуром, очертанием), то одним из ключевых его свойств является степень детализации. Степень фигурной (линейной, контурной) детализации – это соотношение между масштабом фигуры, представляющей объект целиком (в общем), и фигурами, представляющими отдельные наименьшие части этого объекта.

Для описания степени фигурной детализации относительно ракурса восприятия Н. Блевинс использует понятие частоты детализации относительно конкретного ракурса восприятия. Рассуждая в контексте двухмерной плоскостной проекции объемной композиции, можем выделить на плоскости участок некой площади и оценить, какова частота детализации в этом участке – сколько деталей одновременно в нем находится. Если деталей много, то частота фигурной детализации на данном участке большая, и наоборот.

Таким образом, пространственно сложный объект можно условно разбить на уровни с разной степенью фигурной детализации. Поскольку данное деление, как и любое другое, условно, то количество уровней следует избирать исходя из задач, решаемых данным анализом. Для большинства ситуаций подходит деление на три уровня фигурной детализации.

Первым, самым общим уровнем всегда будет уровень целостного объекта, представленный в виде одной фигуры, описывающей конечный контур объекта. Такая фигура, как правило, сложная, при этом только некоторые объекты материальной культуры могут иметь простую форму. Например, пространственная форма коробки или ящика может быть описана фигурой куба. Большинство объектов имеет сложные фигуры, такие как человек, дерево, цветок, автомобиль и т. д. Во второй уровень, как правило, входят промежуточные по масштабу части – ключевые элементы единого объекта. Например, у человека это будут голова, тело, руки, ноги. Третьим, самым частным уровнем будет наименьший масштаб уверенно воспринимаемых деталей (частей) объекта, например, фактура кожи или текстура ткани.

Поскольку зрительное восприятие при возможности всегда происходит от общего к частному, то входящие в эти уровни фигуры Н. Блевинс условно разделяет на первичные (англ. *primary*), вторичные (англ. *secondary*) и третичные (англ. *tertiary*) [187].

Важным аспектом организации первичных, вторичных и третичных по масштабу объектов является не только их наличие, но и соотношение друг с другом, выражаемое в качестве иерархического баланса, при котором в одной композиции доминирует какой-либо один из трех уровней.

Линейность и тональность киноизобразительного ракурса

Несмотря на заимствование кинематографом многих положений из теории живописи (через теорию фотографии), фундаментальные представления о линейно-тональной (графико-живописной) природе организации изобразительного пространства, достаточно глубоко разработанные о. П. А. Флоренским [164], А. Г. Габричевским [43], Г. Вёльфлином [36], А. М. Кантором [81], обобщенные И. В. Смекаловым (в контексте проектной культуры дизайна) [144], к сожалению, используются в кинооператорском (и фотографическом) дискурсе и практике крайне редко, не входят в понятийную основу отечественной кинооператорской школы.

В кинооператорской практике организации и анализа киноизобразительного пространства в большинстве случаев его линейные и тональные аспекты рассматриваются не только косвенно, но и раздельно, что происходит вследствие узкостандартизированного производственно-ориентированного разделения «киноосвещения» и «кинокомпозиции», вопреки интеграционным положениям А. Д. Головни: как правило, линейные аспекты киноизображения (и ракурса) доминируют в дискурсе «кинокомпозиции», а тональные аспекты – исключительно в дискурсе «киноосвещения», несмотря на то, что линейность и тональность в равной степени присущи и «киноосвещению», и «кинокомпозиции».

Описанный выше феномен чрезмерно упрощенного (разделенного) понимания выделения А. Д. Головней «киноосвещения» и

«кинокомпозиции» [52] приводит к стандартизации кинооператорской деятельности, существенным образом ограничивая её возможности формировать нестандартные и уникальные кинематографические знаки, которые и определяют кинематограф как искусство. М. И. Ромм прямо указывает на проблемы, вытекающие из стандартизации (как признака индустриализации) художественных средств: «стандартный метод мизанкадра ведет и к стандартизации изображения жизни» [135, с. 155], что переводит киноискусство в бытовую кинохронику.

Считаем необходимым рассмотреть процессы «киноосвещения» и «кинокомпозиции» в рамках единого линейно-тонального ракурсного понимания киноизображения.

Полагаем, что три описанных выше элемента процесса киноизображения (источник света, объект изображения и камера), разделенного А. Д. Головней на «киноосвещение» и «кинокомпозицию», имеют единые киноизобразительные стилистические характеристики (по Г. Вёльфлину), образующие в своей взаимосвязи оптическое целое киноизображения.

Описанное предположение подтверждается известным делением перспективы на линейную и тональную (воздушную).

Расширенное применение результатов исследования «Основные понятия истории искусства» (1915 г.) Г. Вёльфлина [36], известного швейцарского теоретика искусства (представителя формальной школы), позволяет распространить на киноизобразительный ракурс следующие характеристики изобразительного стиля: линейность – живописность; плоскостность – глубинность; закрытость (замкнутость), тектоничность – открытость (атектоничность); множественность (множественное единство) – целостность (целостное единство); ясность – неясность. Отметим, что из всего представленного Г. Вёльфлином ряда явно выделяется пара категорий «ясность – неясность», которая в отличие от остальных пар критериев репрезентирует не внутренние особенности изобразительной формы, а

особенность внешней связи изобразительной формы со смыслом. Это подтверждает наш взгляд на ракурс как единство приема и метафоры, а также имплицитный интерес к данной проблеме в сфере теории искусства.

Представленные дуальные стилистические оппозиции являются выражениями (в разных контекстах), согласно А. Г. Габричевскому [43, с. 153], общефилософской дихотомии «статика – динамика», применяемой к организации изобразительного пространства – к киноизобразительной форме кинематографического знака.

Описанные Г. Вёльфлином, о. П. А. Флоренским и А. Г. Габричевским стилистические категории являются фундаментальными для изобразительного искусства и лежат в основе (чаще косвенно) всех значимых исследований киноизобразительного творчества, в том числе рассмотренных нами авторов: В. С. Нильсена [114], А. Д. Головни [52; 53; 54; 55; 56; 57], В. Н. Железнякова [70; 71; 72; 73], Ю. А. Желябужского, С. Д. Катца [210; 211], Д. А. Долинина, С. Е. Медынского [107; 108; 109; 110].

Кинооператор В. Н. Железняков (соавтор режиссеров В. С. Ордынского, А. А. Алова, В. Н. Наумова, Е. И. Ташкова, А. Б. Столпера; с 1982 года преподавал на кинооператорском факультете ВГИК; в 2004 году стал первым лауреатом премии киноизобразительного искусства «Белый квадрат» Гильдии кинооператоров России «За вклад в операторское искусство») контекстуально выделяет четыре способа установления соотношений элементов киноизобразительной композиции, соответствующие видам этих отношений как двум парам оппозиций: пространство и время – пространственная и времененная композиции, линейность и тональность – линейная и тональная композиции [70].

Несмотря на то, что киноизобразительные средства (приемы) широко известны, среди рассмотренных публикаций режиссеров и операторов, представленных ниже, не существует единой общепринятой системы взглядов на них. Кроме того, практически отсутствуют исследования киноизобразительных средств (аспектов ракурса) в рамках описанных

категорий «линейность» и «тональность». Несмотря на это, наличие в рассматриваемых теоретических представлениях общих мест представляется для настоящего исследования как возможность (и даже необходимость) сопоставить и обобщить данные представления, используя в качестве основания данной систематизации понятие «ракурс». Таким образом, ракурс исследуется нами не только как частный изобразительный аспект линейной перспективы, но и как системообразующий компонент киноизобразительных приемов; что, в свою очередь, имеет практическую ценность как для анализа художественных образов, так и для создания их киноизобразительного решения (детальное исследование на примере кинопроизведений представлено во второй главе). Ниже рассматриваются теоретические положения и взгляды известных отечественных и зарубежных режиссеров и операторов по обозначеному вопросу: С. М. Эйзенштейна [173; 174; 175; 176], М. И. Ромма [135; 136; 137], А. С. Кончаловского [88], А. А. Тарковского [149], Н. С. Михалкова [33], В. С. Нильсена [114], А. Д. Головни [52], В. Н. Железнякова [70], Д. Масселли [220], П. Холмса [207].

Перспектива

Следует отметить, что общим местом среди всех исследований изученных авторов, рассматривающих киноизображение, является понятие перспективы.

Существует множество определений перспективы. Анализ специальной литературы показал, что неизменной сущностью данного понятия является «перевод» оптически представленного пространства из одной системы измерения в другую. В контексте киносъемки это перевод из системы более сложной (с большим количеством измерений) в более простую – объемного пространства мизансцены в плоское пространство кадра.

Многие авторы выделяют два вида перспективы, согласующиеся с ключевыми стилистическими критериями Г. Вёльфлина: линейную и тональную. Наиболее точно, на наш взгляд, ключевые аспекты перспективы

описали отечественные кинооператоры В. С. Нильсен [114], В. Н. Железняков [70] и А. Д. Головня [52], а среди зарубежных – Д. Масселли [220].

В контексте киноперспективы важным для понимания ракурса являются теоретические изыскания кинооператора В. Н. Железнякова, который в отличие от В. С. Нильсена и А. Д. Головни объясняет дуализм формы и содержания киноизобразительного образа в контексте не драматургии, оперирующей действием [114, с. 52], а гештальтпсихологии, оперирующей гештальтом. Таким образом, В. Н. Железняков впервые в отечественной литературе связал вопросы операторского мастерства с физиологией и психологией в контексте визуального восприятия киноизобразительной формы. Методологической основой теоретических рассуждений В. Н. Железнякова является гештальтпсихология в ее связи с познавательной деятельностью и психологией восприятия, изучению которой Р. Арнхейм посвятил исследование визуального восприятия в художественном творчестве [11], которое, в свою очередь, базируется на работах гештальтпсихологов К. Коффки, М. Верхеймера, В. Кёлера, а в области психологии искусства и педагогики – на исследованиях швейцарского педагога Г. Бритша [188] и американского психолога Г. Шефер-Зиммерна [234].

В связи с тем, что термин «гештальт» не имеет точного аналога в русском языке и обладает целым рядом значений: ‘целостный образ’, ‘структура’, ‘форма’, – будем использовать толкование гештальта как целостного объединения элементов психической жизни, несводимого к сумме составляющих его частей [11, с. 13]. Гештальт в контексте кинематографа – целостное киноизобразительно-психоэмоциональное представление [70, с. 21]. Таким образом, с точки зрения гештальтпсихологии композиция кинообраза имеет своим содержанием чувственное эмоциональное представление, эстетически выражаемое (а

также воспринимаемое) в форме киноизобразительной композиции («композиции кадра») [70, с. 20–22].

По мнению В. Н. Железнякова, киноизобразительный ракурс (организующий композицию) есть, прежде всего, средство организации процесса зрительского восприятия [70, с. 22]. Главным критерием качества киноизобразительного ракурса (и, следовательно, композиции – формы выражения кинообраза), В. Н. Железняков, ссылаясь на Р. Арнхайма [11], считает его выразительность [70]. Данный критерий соотносится, согласно В. Н. Железнякову, с результативностью киноизобразительной формы по производству психологического внушения реципиенту чувственного представления – эмоциональной оценки воспринимаемого объекта (субъекта, явления, процесса) [70, с. 23]. Важным аспектом является то, что речь идет о сообщении не всякого, а конкретного чувственного представления. Выразительность ракурса относительна и зависит не только от ее соотнесённости (соподчиненности) с сообщаемым чувственным представлением (отношение формы и содержания), но и с реципиентом (так называемой «целевой аудиторией»).

Исходя из определения гештальта, естественным образом возникает главный ракурсный ориентир в контексте выразительности художественного образа – единство, понимаемое в контексте формы кинообраза как целостность ракурсной взаимосвязи (в пространстве-времени, линейности-тональности и т. д.) [70, с. 21]. Таким образом, цель организации ракурса (в контексте организации композиции) – сформировать целостное (завершенное) представление – гештальт.

Однако процесс зрительного восприятия не непрерывен, а состоит из отдельных дискретных зрительных актов, которые в результате синтезируются в сознании в зрительный образ. При этом зрительная информация носит фрагментарный характер (по отношению к целостному образу), что делает каждый акт идентификации наблюдаемого объекта нестандартным (уникальным, индивидуальным). Идентификация

осуществляется через интерпретацию наблюдаемого непосредственно с наблюдаемым (и идентифицированным) ранее, хранящимся в памяти. Недостающие в памяти элементы для целостной композиции «домысливаются» (достраиваются) [70, с. 21]. Поэтому одной из ключевых особенностей психологии восприятия, а также приемом киноизобразительной организации является сопоставление (сравнение, соотношение) ее элементов. Полагаем, что термин «композиция» отражает доминанту именного этого свойства в киноизображении.

В этой связи отметим, что принцип сопоставления выделяется большинством авторов как ведущий в структурной организации как в контексте композиции кадра, так и в контексте монтажа (особенно отчетливо выделяет его А. Г. Соколов, чьи положения будут рассмотрены нами ниже) [145].

Сопоставимость (сравнимость, соотносимость) элементов киноизобразительной композиции является следствием известного диалектического закона единства и борьбы противоположностей. Это означает, что для достижения композиционной цели формирования целостного киноизобразительного образа его элементы должны находиться в балансе (гармонии), то есть, с одной стороны, быть схожими, чтобы иметь возможность быть объединенными, а с другой стороны, быть различными, чтобы иметь возможность быть идентифицированными как таковые (как отдельные самостоятельные элементы) [70, с. 25]. В качестве примера реализации данного баланса рассмотрим кадр из фильма «Восемь с половиной» (1963 г., реж. Ф. Феллини, опер. Дж. Д. Венанцо; ТС: 00:13:21:00¹) (Приложение 1, № 1). Главными объектами в данной композиции кадра являются Гвидо (мужчина в черном костюме) и ворота. Органичное объединение этих элементов (и выделение их как главных) происходит преимущественно по их едином тону – глубокий черный. Это

¹ ТС – time code (рус. тайм-код, временной код) – маркер времени (тут момента кинопроизведения) по модели «ТС: ЧЧ:ММ:СС:КАДРИК».

единственные два элемента композиции, обладающие указанным тоном, который наиболее явно отличается от остальных композиционных элементов, имеющих оттенки среднесерой тональности. Однако данные элементы еще и диалектически «борются» друг с другом – огромный забор, занимающий две трети плоскости кадра, проецируемый на контрастирующие с ним светлые фактуры стен и неба, противопоставляется главному герою, занимающему малую площадь в кадре, проецируемому на неконтрастирующую с ним серую тональность. В контексте раскрытия образа главного героя этот ракурс в своем единстве линейности и тональности метафорически выражает внушительное эмоциональное и смысловое «давление» на Гвидо окружающих обстоятельств. На данную метафору «работают» и другие ракурсные особенности анализируемого кадра: взгляд «за кадр»; преграждённая воротами дорога «вперед» (в глубину кадра); так называемая открытая композиция; мизансценическое положение героя в пасмурном световом состоянии по отношению к солнечному в глубине кадра и т. д., – но именно описанный выше прием является доминирующим в данном кадре.

В качестве цели перспективной организации изобразительного пространства многие авторы видят воспроизведение «глубины» изображаемого пространства. Это связано с тем, что двухмерное пространство отличается от трехмерного именно отсутствием «глубины». Достижение описанной цели возможно двумя способами, согласующимися с критериями изобразительного стиля, рассмотренными выше: линейной и тональной перспективой (по Г. Вёльфлину) [114, с. 51].

Линейная перспектива

Для анализа линейных киноизобразительных особенностей ракурса важно исследование В. Н. Железнякова (по-видимому, продолжающего рассуждения Р. Архейма [116, с. 597–607]), связывающего возникновение линейной перспективы с историческим изменением «визуального мышления», которое заключалось в том, что в отличие от художников

средневековья, знаяших, что предметы независимо от их расположения в пространстве имеют одинаковые размеры, и такими их изображали (изображали знаемое, а не видимое), художники эпохи Возрождения (Ф. Брунеллески, Л. Б. Альберти, А. Лоренцетти) создают другой способ изображения трехмерного пространства на двухмерной плоскости – возникает линейная перспектива как изображение видимого, а не знаемого [70, с. 29].

Для нас также важно, что В. Н. Железняков косвенно выделяет два вида линейной перспективы: прямую и обратную. Полагаем, что для обозначения «прямой» перспективы он использует термин «центральная», ввиду наличия при такой перспективной организации центра – так называемой «центральной точки» композиции – точки в кадре, репрезентующей бесконечно удаленное пространство. В эту точку сходятся все линии, параллельные оптической оси. Таким образом, обратная перспектива, если исходить из названия, имеет центральную точку, презентующую бесконечно приближенное пространство (точку съемки), в которую также сходятся все линии, параллельные оптической оси.

Несмотря на то, что при человеческом зрении, а также при кино- и фотосъемке в подавляющем большинстве случаев имеет место «прямая перспектива», «обратная перспектива» не является плодом воображения или умозрительного рассуждения. Как известно, определяющим фактором для «прямой» или «обратной» перспективы является позиция «главной точки» перспективы, которая будет расположена в том пространстве (пространстве предметов или пространстве кадра), которое по своим линейным характеристикам больше другого (по геометрическим размерам). Ввиду малой площади сетчатки глаза, а также кадрового окна кинокамеры относительно большинства изображаемых на них предметов мизансцены, «прямая» перспектива встречается чаще. Однако существует общеизвестный практический пример-эксперимент, демонстрирующий реальность обратной перспективы при зрении: для этого следует поднести маленький предмет

(например, спичечный коробок) к переносице. Тогда пространство фокальной плоскости (определенное не только размерами сетчатки глаза, но и расстоянием между глазами) станет больше наблюдаемого пространства, и изображение будет строиться по законам обратной перспективы. Кроме известного использования «обратной перспективы» в иконической живописи, в кинематографе и фотографии, данный эффект также применяется в качестве художественного приема, но крайне редко. Одним из немногих примеров является фильм «Фауст» (2011, реж. А. Сокуров, опер. Б. Дельбонель). Однако все чаще в современном кинематографе начинает применяться технология так называемого широкого формата (крупного формата, англ. *Large format*), при котором размер кадрового окна значительно больше стандартного (35 мм) и приближается к формированию перспективы, имеющей место в стереоскопическом зрении человека (размер пленки/матрицы равен расстоянию между глазами).

В контексте управления линейной перспективой линейными же характеристиками (на уровне не отдельных линий, а контуров) В. Н. Железняков косвенно выделяет два основных приема: «ритм повторяемости» и «оверлэпинг» (перекрытие).

Под «ритмом повторяемости» В. Н. Железняков в контексте линейной перспективы понимает ритмическую организацию пространства, при которой однотипные элементы в пространстве предметов организуются по степени удаления от точки съемки таким образом, чтобы в пространстве кадра их проекции масштабно уменьшались [70, с. 28].

Под термином Р. Арнхайма «оверлэпинг» (от англ. – *overlapping*) [11], В. Н. Железняков, очевидно, понимает такую организацию изобразительного пространства, при которой предметы, находящиеся дальше, частично перекрываются (при проецировании) предметами, находящимися ближе к точке съемки. При поперечном или диагональном движении камеры крупные переднеплановые детали открывают одни и заслоняют другие элементы изображения второго плана или наоборот, тем самым выражая объемные

линейные отношения на плоскости кадра. Полагаем, что полноценным русскоязычным аналогом «оверлэпинга» может выступить термин «перекрытие».

Следует отметить, что, безусловно, фотография и кинематограф во многом развили и дополнили возможности изобразительного искусства по сравнению с живописью, однако с точки зрения линейной перспективы некоторые изменения в соответствующих контекстах можно считать отрицательными. Так, в фотографии и кинематографе линейная перспектива создается «автоматически» – камерой – и всегда подчиняется физическим закономерностям оптики. С одной стороны, это существенно облегчает кинопроизводство: достоверное воспроизведение линейных пространственных отношений на плоскости кадра. С другой стороны, данная «автоматизация» обедняет данный изобразительный прием, не давая изменить (в широких пределах) законы распространения света. В то время как в живописи намеренное изменение линейных перспективных особенностей является одним из широко используемых приемов, что находит подтверждение в трансдисциплинарном исследовании Г. Вольфа [246], проведенного на материале произведений крупнейших мастеров живописи Ренессанса [114, с. 53].

Детальная разработка закономерностей линейной перспективы в контексте киносъемки представлена «математической теорией киноперспективы» А. Н. Рынина и состоит из тринадцати основных теорем [138; 114, с. 55–56]. Однако данные геометрические закономерности важны скорее для разработки киносъемочных технических средств, а не для художественной организации киноизобразительного ракурса.

В контексте организации киноизобразительного ракурса важнейшими линейными аспектами перспективы являются план и ракурс (в узком понимании). Это подтверждается в том числе американским исследованием кинооператорского мастерства Д. В. Масселли, выделившего пять ключевых киноизобразительных аспектов, которые в рамках данной работы считаем

необходимым классифицировать как два пространственных (ракурс, ср. англ. *camera angle*., и план, или крупный план, ср. англ. *close up*); два временных аспекта (единовременность, или «единство стиля» – *continuity*; монтаж, ср. англ. *cutting*); и отдельно – композицию кадра (англ. *composition*) [220].

План

С точки зрения кинооператора В. С. Нильсена, план является вторым по значимости изобразительным аспектом ракурса после рамки кадра. Полагаем, что рамка кадра является одним из основных свойств плана, её детальное исследование будет представлено ниже.

Этимологически термин «план» восходит к латинскому *planus* – ‘плоский, ровный’ [160]. Изначально обозначая ‘равнину’, слово стало использоваться для толкования абстрактных концептов, например, в геометрии оно употребляется в значении ‘плоскость’, а также ‘проекция какого-либо предмета на эту плоскость’. То есть план есть результат проекции или среза трехмерного пространства. Благодаря такому пониманию термина возникли сопутствующие метафорические коннотации в концептуальной сфере: план как проект какого-либо еще не созданного объекта, не осуществленного действия. Кинематографом термин «план» был заимствован из театрального тезауруса.

В театральном контексте под планом понимается деление сценического пространства по степени удаленности от точки наблюдения (зрительного зала); выделяют передний, средний, дальний планы.

Второе значение термина «план» синтезирует театральное понимание и отражает особенности кинематографа. Существенная особенность кинокамеры проявляется в том, что по мере приближения объекта изображения («выхода» на первый план сцены) при фиксированном поле зрения камеры объект увеличивается в масштабе. Это стало основанием для появления терминов «крупный план», «средний план», «общий план», применяемых уже не к пространству (сцене), а к персонажу (объекту мизансцены) [114, с. 32].

Кинематографическая коннотация термина «план» является производным от использования «плана» как метонимии: крупный масштаб проекции объекта, получаемый благодаря расположению объекта на переднем плане сцены, стал называться крупным планом и т. д. Это значение термина «план» также поддерживается стандартным методом организации композиции кадра, при котором для получения крупного плана используется только длинный фокус объектива (узкое поле зрения), а для общего – короткий фокус. Примером подобного понимания является позиция В. С. Нильсена, согласно которой «средний и особенно крупный план являются фрагментами общего плана»; а также установление тождественности между терминами «план» и «степень приближения объекта» [114, с. 35].

Таким образом, в зависимости от области применения «план» имеет два значения, связанных с вырезом пространства. Объектом применения может быть либо пространство сцены, либо объект мизансцены. Применительно к сцене план означает вырез сценического пространства относительно удаленности от точки зрения. Применительно к объекту мизансцены план означает вырез объекта мизансцены по его высоте, относительно его ключевой точки: у персонажа это обычно портрет (уровень глаз).

Большинство режиссеров и операторов мотивируют выбор крупности необходимой силой акцента на том или ином объекте мизансцены или его части (в том числе в контексте функциональной необходимости демонстрации мимики, «языка тела» или заявки места действия). Исследователи С. Катц и П. Холмс добавляют к этому еще контекст проксемики (введенный в научный оборот Э. Холлом в 1963 году [206; 205]), который наиболее известен как термин «личное пространство» («персональное пространство»), играющее, несомненно, важную роль в западноевропейской культуре социального взаимодействия.

В то время как большинство исследователей лишь выделяют различное количество планов, С. Катц отмечает, что в контексте общей теории «единого стиля» (*continuity style*) каждый план является составной частью общего плана и определяется в каждом конкретном случае идентификацией очевидного изменения крупности от плана к плану [211, с. 122]. Если изменение слишком незначительное, то оно воспринимается не как смена плана, а как «скакок», что в деталях описано А. Г. Соколовым в контексте монтажа, о чем будет упомянуто ниже [145]. Также С. Катц замечает, что плановость не абсолютна, а крупность плана масштабируется с учетом объекта и они соотносятся друг с другом пропорционально [211, с. 122]. Так, описание крупности планов традиционно подразумевает включение в кадр портрета (главное – глаз) персонажа и описывает положение нижней границы кадра относительно тела персонажа [207].

В кругу кинооператоров общеизвестно эмпирическое правило, согласно которому границы планов лучше не располагать по сочленениям конечностей персонажей. Считаем, что основу этого правила составляет особенность психологии восприятия информации. Очевидно, что сочленения конечностей воспринимаются нами как пограничные зоны между частями тела. При ограничении восприятия такой пограничной зоной зритель не может быть уверен (на интуитивном уровне восприятия), существует ли продолжение конечности – «прикреплена» ли другая часть тела к этому сочленению или нет. Располагая же границу кадра в районе самой части тела, мы даем информацию о том, что данная часть тела, знакомая зрителю из собственного опыта по размерам, начинается в кадре и продолжается за границей кадра. Таким образом, полагаем, что оптимальным вариантом в данном контексте будет расположение границы кадра посередине конечности, ибо такое решение, во-первых, позволяет избежать расположения границы кадра вблизи сочленений конечностей, что может приравниваться при восприятии как кадрирование по самому сочленению; во-вторых, подразумевает продолжение объекта за рамки кадра. Данный

подход применим к любым композиционным объектам, а не только к человеческому телу, однако является стандартным и не может быть жесткой нормой организации киноизобразительного ракурса.

Описанные выше особенности киноизображения являются частным случаем закономерности, раскрывающей один из основных вопросов организации ракурса и, следовательно, композиции кадра: что включать в композицию? Следовательно, ракурс соотносит элементы, «взятые в кадр» и «оставленные за кадром»; это соотносимо с тем, что Г. Вёльфлин называет «открытой композицией кадра» (как антиподом «закрытой композиции кадра») [207].

Другой составляющей работы с планами является тот аспект восприятия кинопроизведения зрителем, который можно назвать «план плана» – масштаб экрана, наблюдаемого зрителем (на котором зритель наблюдает плановость персонажей). При стандартизированном размере киноэкрана данная проблема не возникала, однако она актуализировалась с приходом телевидения и малых размеров телеэкрана. В телепроизведениях в целях компенсации маленького размера экрана крупный план используется, для того чтобы «приблизить» зрителя к действию, которое для киноэкрана скорее всего было бы снято средним планом. Сильное влияние технико-производственных обстоятельств проявляется также в продюсерском интересе снижения стоимости производства картины, что выражается, прежде всего, в использовании более крупных планов, для реализации которых требуется значительно меньше производственных ресурсов всех типов. Данное увеличение крупности плана было перенесено с производства телепостановок на кинофильмы. Однако начиная с 2010 годов наблюдается обратная тенденция, вызванная значительным повышением качества бытовой техники для просмотра видеоизображения, а также уже рассмотренным нами «механизмом сходств и различий» (по Ю. М. Лотману).

Если удаленность объекта мизансцены от точки съемки понимается как «абсолютная», то масштаб проекции объекта съемки должен пониматься как

«относительный» и зависящий не только от линейных размеров объекта, удаленности объекта мизансцены от точки съемки, но и от поля зрения камеры. Несмотря на то, что данное обстоятельство известно каждому практикующему оператору и режиссеру, оно до сих пор не отразилось в специальной терминологии. Например, в режиссерском сценарии может быть указан только план снимаемого объекта в кадре (в смысле его масштаба: крупный, средний, общий). Это, однако, не дает четкого понимания ракурса, в частности в вопросе об использовании широкого, среднего или узкого поля зрения камеры (короткий фокус объектива, средний или длинный).

В практической кинопостановочной деятельности можно выделить две стандартных ситуации, при которых информация о поле зрения камеры неважна: 1) для съемки всех размеров плана используется фиксированное поле зрения – неизменяемое фокусное расстояние (угол поля зрения); 2) для съемки общего плана используется широкое поле зрения (короткий фокус), а для крупного плана – узкое поле зрения (длинный фокус). Оба случая, очевидно, не отражают реального положения дел. Описываемая проблема возникает из ошибочного приравнивания друг к другу двух описанных коннотаций термина «план»: из этого становится понятно, что закрепившийся термин *не подразумевает нестандартное ракурсное решение*. Например, невозможно лаконично объяснить существующими терминами ситуацию, например, получения проекции объекта большого масштаба (крупного плана) при ярко выраженной линейной перспективе, достигаемой широким углом поля зрения камеры (короткий фокус). Второй причиной того, почему термин «план» не дает исчерпывающего представления о ракурсе, является то, что в рассуждениях трехмерный объект изначально заменяется двухмерным его срезом (будто вырезанным из картона персонажем на объемной сцене) – то есть не учитывается глубинная протяженность объекта. Это также означает, что термином «план» невозможно объяснить, какое количество окружающего пространства требуется вокруг объекта, хотя при одинаковом масштабе изображения при

использовании широкого угла поля зрения в кадре окажется больше пространства, окружающего объект, чем при использовании узкого угла поля зрения.

Решение данной проблемы (несмотря на ее кажущуюся «технологичность»), имеющей существенное значение для понимания метафорических особенностей ракурса в киноязыке, нам видится в первую очередь в избавлении от предрассудка (бытующего в кругу обычно начинающих кинематографистов), согласно которому крупный план объекта съемки обязательно соответствует узкому углу поля зрения, а общий план – широкому углу поля зрения камеры; а также в понимании термина «план» не как единственного, ключевого параметра линейной перспективы изображения, а одного из двух ключевых параметров (вторым является ракурс в узком понимании). То есть полноценное описание линейной перспективы возможно только с учетом взаимозависимых параметров: планом объекта изображения (масштаб изображаемого объекта мизансцены) и ракурсом камеры (размер изображаемого объекта (пространства) по глубине – удаленность объекта изображения от точки зрения). Таким образом, возможно исчерпывающее описание перевода трех пространственных измерений в два – мизансцены в кинокадр.

На практике обе описанные характеристики (план и ракурс) в большинстве случаев функционируют в единстве. Например, в фильме «Машинист» (2003, реж. Б. Андерсон, опер. Ч. Хименес, ТС 01:17:41), созданном под влиянием произведений Ф. М. Достоевского (особенно «Двойник», «Преступление и наказание» и «Идиот»), сцена до интересующего нас кадра снята на средних планах, а также с использованием средних и узких углов зрения камеры. Когда герой замечает фотографию на кровати у его подруги, появляется крупный план главного героя (Приложение 1, № 2), снятый на сверхширокоугольный объектив, что выражает приступ «безумия» главного героя, который видит на фотографии мужчину (на самом деле мужчина является плодом его воображения).

Итак, термин «план» описывает линейную (не тональную) взаимосвязь между объектом изображения (мизансценой) и камерой. Важным обстоятельством является то, что данная взаимосвязь рассматривается с точки зрения объекта съемки – как характеристика объекта мизансцены (объекта изображения) относительно линейных свойств камеры (угла зрения, позиции, дистанции). Продолжая рассуждение, считаем необходимым отметить, что та же самая взаимосвязь между мизансценой и камерой может быть описана с точки зрения другого элемента, участвующего в указанной взаимосвязи, – с точки зрения камеры. Полагаем, что взаимосвязь между мизансценой и камерой, рассматриваемая с точки зрения камеры, является ракурсом (во всех его линейных и тональных проявлениях). Таким образом, одна и та же взаимосвязь может иметь разную направленность, каждая из которых обладает собственным понятием: «план» и «ракурс». Полноценное описание данной взаимосвязи возможно исключительно при использовании обоих терминов, что незаменимо при описании перспективы как перехода от мизансцены (трехмерной пространственно-временной композиции) к кадру (двухмерной пространственно-временной композиции). «План» и «ракурс» в этом случае представляют собой интегральное единство.

Итак, мы можем утверждать, что интегральное единство, образуемое парой «план – ракурс» соответствуют понятию линейной перспективы. Следовательно, понятия «план» и «ракурс» обозначают разнонаправленные линейные особенности киноизображения как процесса.

1.3. Интегральный феномен кинематографического ракурса: единство приема и метафоры

Ракурс: точка зрения и угол поля зрения

Самыми широко разработанными терминами в теории кино, касающимися киноизобразительной формы, особенно в контексте отличия кино от театра, как известно, являются «план» («крупный план») и «монтаж»

(например, взгляды С. М. Эйзенштейна [173; 175]). Это некоторым образом объясняет причину излишне упрощенного понимания термина «ракурс» (которому, как уже было сказано, было уделено крайне мало исследовательского внимания), примером чему могут служить представления В. С. Нильсена.

Кинооператор В. С. Нильсен понимает ракурс как изобразительную технику кино в рамках метода линейной перспективы – такое перспективное расположение предмета, когда происходит пересечение им плоскости, перпендикулярной оптической оси. Важным для данного исследования является тот факт, что позиция В. С. Нильсена, частично подтверждающая наше предположение касательно изобразительного ракурса как связи между мизансценой и камерой, является единственным информационным источником, согласно которому ракурс может возникнуть равно как при вертикальном смещении точки зрения относительно объекта, так и горизонтальном. Так, если «вертикальная и горизонтальная оси предмета совпадают с плоскостью, перпендикулярной оптической оси объектива, то условно ракурс предмета на изображении равен нулю». В изученных публикациях остальных авторов, включая работы Л. П. Дыко [67; 68], А. Д. Головни [52; 53; 54; 55; 56; 57], В. Н. Железнякова [70; 71; 72; 73] и других, утверждается, что ракурсность возникает исключительно при подъеме/опускании точки съемки относительно объекта, но никак не при горизонтальном смещении. В. С. Нильсен также добавляет, что на деле нулевой ракурс существует лишь в исключительных случаях съемки плоских поверхностей, все точки которых расположены перпендикулярно оптической оси, что не соответствует большинству реальных кадров [114, с. 47].

Действительной причиной возникновения ракурсности, на наш взгляд, является перспектива – проекция трёхмерного пространства мизансцены на двухмерное пространство кадра. Так, под ракурсом В. С. Нильсеном и другими авторами понимаются, прежде всего, перспективные сокращения

линейных размеров трехмерного объекта изображения при его проекции на плоскость кадра.

Полагаем, что важным обстоятельством в контексте исследования ракурса является «точка зрения» («точка съемки»). Согласно В. С. Нильсену, точка зрения определяет направление поля зрения (вектор) и угол поля зрения относительно объекта мизансцены [114, с. 57]. Таким образом, имея объект мизансцены, при вводе точки зрения образуем направление поля зрения и угол поля зрения. Иными словами, взаимосвязь между объектом мизансцены и камерой возникает благодаря появлению, помимо объекта мизансцены, второго элемента – камеры, главной характеристикой которой является точка зрения (съемки) – её положение в пространстве.

Таким образом, получается, что комплексно ракурс как один из двух элементов, участвующих в линейной композиции кадра (второй – план), определяется следующими линейными характеристиками: линейными характеристиками объекта перспективы (место – форма, размер; положение), а также линейными характеристиками камеры: точкой съемки (положение камеры относительно объекта мизансцены), направлением поля зрения (направление съемки), форматом кадра (размер и соотношение границ/рамки кадра), углом поля зрения, фокусом поля зрения (ГРИП – глубина резко изображаемого пространства).

Организацией точки зрения как важной характеристики ракурса устанавливается отношение (характер восприятия) зрителя к снимаемому объекту мизансцены – определяется смысловая и эстетическая значимость объекта изображения (сюжетно важного действия). В. С. Нильсен, как и М. И. Ромм и Дж. В. Масселли, выделяет два принципиальных вида отношений камеры к объекту мизансцены (действию): а) положение камеры вне изображаемого действия (вне мизансцены); б) положение точки зрения внутри действия (внутри мизансцены). В. С. Нильсен закономерно объясняет данные два вида ракурса через понятие «план», представляя типовой метод линейного (планово-ракурсного) решения сцены, при котором общий план

действия снимается при положении камеры *вне мизансцены*, занимается позиция «стороннего наблюдателя» – объективная точка зрения, формирующая объективный ракурс (объективное отношение автора к событию); а средний и крупный планы снимаются положением камеры *внутри мизансцены* – субъективная точка зрения, формирующая субъективный ракурс (субъективное отношение автора к событию).

Необходимо отметить, что «объективность» и «субъективность» ракурса определяются не только субъективной или объективной точкой зрения (съемки), описываемой через положение камеры относительно мизансцены, но и в контексте положения точки съемки и направления поля зрения, то есть относительно так называемой «оси взаимодействия». Ось действия объекта определена вектором действия, который часто совпадает с осью взгляда персонажа. «Ось действия», а также «ось взаимодействия» – правило «реверсных» («обратных») точек съемки (восьмерка), детально описанное П. Холмсом [207] и С. Д. Катцом [211], которые наиболее точно, на наш взгляд, фиксируют закономерности, начало выявлению которых положил Л. В. Кулешов [99]. Поскольку в специальной литературе встречаются три типа ракурсов (определляемых тремя типами точек зрения): объективный, субъективный и «точка зрения» (англ. *POV – point-of-view*), то, безусловно, требуется уточнить значение каждого из них. Это необходимо, так как разные авторы придают терминам «субъективные» и подчас диаметрально противоположные коннотации.

«Объективный ракурс» (англ. *objective camera angle*) является следствием съемки «со стороны», относительно объекта мизансцены. Это значит, во-первых, что точка съемки сильно удалена от изображаемого действия (камера располагается вне мизансцены), а, во-вторых, оптическая ось камеры стремится к перпендикулярности с осью действующего объекта [220]. Такая точка зрения иногда называется «авторской» или «зрительской точкой зрения». Данный ракурс репрезентует наиболее отстраненное отношение к действию: пространственно, эмоционально, концептуально.

Стандартно такой тип ракурса используется для снижения эмоционального вовлечения в драматическое действие зрителя и сообщения ему информации.

«Субъективный ракурс» (англ. *subjective camera angle*) является следствием съемки с точки зрения действующего лица – совмещения точки зрения автора и точки зрения персонажа – это точка зрения «из глаз персонажа». В данном случае камера имитирует поле зрения персонажа: положение, перемещение, угол поля зрения, направление взгляда, фокус. Задачей данного ракурса является наиболее полное погружение зрителя внутрь действия – максимальное сопререживание действующему лицу – идентификация зрителя с героем [114, с. 39].

Ракурс «с точки зрения персонажа» (англ. *point-of-view camera angle* или *POV*) – это промежуточный тип ракурса между «объективным» и «субъективным». Такой ракурс является следствием съемки с точки зрения близкой, но не совпадающей с точкой зрения персонажа. Классический пример – кадр через плечо. Можно выделить принципиально два типа ракурсов «с точки зрения» персонажа: а) включающий персонажа в кадр; б) не включающий персонажа. В первом случае камера находится вне мизансцены, а во втором случае – внутри. Поскольку задачей организации ракурса является выражение сущности действия через раскрытие взаимоотношений между действующими лицами, данный тип ракурса для этого наиболее универсален. Он позволяет сразу изображать в кадре двух и более персонажей, один из которых будет «скомпонован» относительно другого. Объективный ракурс позволяет установить взаимосвязи между персонажами в рамках одного кадра, но взаимосвязи не относительные, а абсолютные (объективные). На наш взгляд, универсальность данного композиционного приема объясняется его широчайшей популярностью в телесериалах, производство которых требует наиболее универсальных (индустриальноориентированных) решений, что, однако, не соответствует творческому подходу.

Данная типология, определяемая понятиями «объективный ракурс», «ракурс с точки зрения» и «субъективный ракурс», отражает разные типы ракурса в зависимости от точки зрения и связана с понятием взгляда от третьего, второго и первого действующего лица. При описании элементов, участвующих в процессе изображения, обнаруживаются три ключевых объекта: объект изображения, состоящий из объекта действия (первое лицо) и субъекта действия (второе лицо), а также субъекта изображения (автор; третье лицо). Стоит отметить, что многие авторы опровергают возможность наличия ракурса от второго лица [220]. На наш взгляд, при таком подходе не учитывается разделение объекта мизансцены на актерскую мизансцену и камеру (о чем свидетельствуют рассуждения С. М. Эйзенштейна [173]), что, в свою очередь, является распространенной ошибочной инерцией мышления при формальном переложении теории театра на кинематограф. Второе лицо не всегда имеет место быть, однако действие всегда имеет субъекта и направленность (в широком смысле). Например, действие персонажа может быть духовным и направленным внутрь себя (при саморефлексии) или физическим и внешне ориентированным (при самообороне).

Так, «субъективный» ракурс (от первого лица) направлен на второе лицо, воспринимаемое «из глаз» первого лица. Ракурс «с точки зрения» (POV angle; от второго лица) направлен на первое лицо со стороны второго лица (например, через плечо). «Объективный» ракурс (от третьего лица) направлен на первое (и, если имеется, на второе) лицо со стороны третьего лица (автора/зрителя). Мы специально приводим детальное описание каждого ракурса, так как понимание ракурса от второго лица является «не интуитивным» и возможно ошибочное представление о данном ракурсе как о направленном на второе лицо с точки зрения первого.

Описанные три типа ракурсов могут быть представлены в виде сводной таблицы, где знаками «+» и «-» отражена степень соответствия дистанции до действия (мизансцены) и совпадение со взглядом персонажа:

Точка съемки	Объективная (не совпадает с персонажем – авторская); от 3-го лица	POV; от 2-го лица	Субъективная (совпадает с персонажем); от 1-го лица
Вне мизансцены	+	++	-
Внутри мизансцены	++	+++	++++

Как следует из таблицы, «субъективного ракурса» с точкой зрения, расположенной вне мизансцены, быть не может. Кроме того, «объективный ракурс» внутри мизансцены и ракурс «с точки зрения» персонажа (POV) вне мизансцены тождественны (имеют одинаковое количество «+») – оба варианта условны и взаимозаменяемы.

Таким образом, линейная перспектива любого изображения может быть исчерпывающе описана только через взаимосоотнесенные элементы: план и ракурс. Поэтому считаем необходимым в режиссерском (съемочном) сценарии (а также при анализе) для каждого кадра указывать не только план, но и ракурс. Следовательно, описание линейной перспективы для получения каждого кадра может быть произведено по следующей логической модели: *«Перспектива = [масштаб проекции объекта] + [дистанция, горизонтальное положение, высота точки съемки]»*.

Важность использования данной модели при описании киноизобразительного ракурса наглядно демонстрируется на примере двух характерных для с сотворчества режиссера А. А. Тарковского и оператора В. И. Юсова крупных планов, в которых фигура персонажа является центральным элементом ракурса.

Первый кадр из фильма «Иваново детство» (1962), (Приложение 1, № 3) может быть описан как *крупный близкий фронтальный нижний*, то есть имеющий крупный план; и ракурс, описанный ближней дистанцией

съемки, фронтальной точкой съемки и немного нижней точкой съемки. При стандартной высоте точки съемки, примерно соответствующей оси действия персонажа, она может быть опущена: крупный близкий фронтальный. Данный ракурс помогает зрителю погрузиться в пространство мизансцены. Немного заниженная точка съемки позволяет как бы «заглянуть» в глаза Ивану и воспринимать события как бы с его точки зрения.

Второй кадр из фильма «Солярис» (1972) (Приложение 1, № 4) может быть описан как *крупный дальний фронтальный*. Портрет Криса, как и портрет Ивана из «Иванова детства», выражает потерянность главных героев в эзистенциальных обстоятельствах. Однако кадры имеют разные модальности. Крис в данном кадре, будучи снят издалека длинным фокусом, словно отстраняется от себя и данного пространства, его мысли как бы находятся далеко за пределами видимой мизансцены. Иван же, по-видимому, остро ощущает себя в безвыходной ситуации в контексте войны, когда он, будучи ребенком, вынужден экстренно повзросльть. Мир Криса – космос. Мир Ивана – конкретно осязаемая линия фронта.

Оба кадра, реализованные одним кинооператором – В. И. Юсовым, – в стандартном варианте их описания называются одинаково – «крупными планами», однако на самом деле, как показано выше, реализованы совершенно разными киноизобразительными ракурсами, выражающими два разных эзистенциальных ракурса персонажей (как выражение авторского режиссерского ракурса). Таким образом, считаем необходимым при коммуникации *режиссер-оператор*, а также при анализе уже реализованных кинопроизведений использовать более точную модель описания ракурса, представленную выше, так как она позволяет описывать киноизобразительный ракурс не только формально, но и с учетом авторского видения (контекста).

Рамка кадра

В. С. Нильсен использует вместо термина «рамка кадра» дефиницию «образ изображения», что, на наш взгляд, наиболее точно выражает сущность

данного линейного аспекта ракурса, участвующего в организации перспективы, – отбор самых существенных для создания необходимого художественного образа линейных свойств изображаемого пространства. Таким образом, рамка кадра (образ изображения) является неотъемлемым приемом, основанным на познавательной деятельности.

Традиционно рамка кадра имеет прямоугольную форму. Согласно В. С. Нильсену, ключевой характеристикой формы рамки кадра является пропорциональное соотношение её сторон [114, с. 27], которое зависит в первую очередь от соотношения объекта и окружения (фигуры и фона, первого и дальнего плана). Более широкая рамка кадра подразумевает наличие в композиции не только ключевого объекта изображения, но и его окружения (среды), что активно используется в большинстве современных фильмов. Однако существует и недостаток широкого формата, проявляющийся при необходимости отделить ключевой объект от окружающего пространства: при отделении среды крупность плана ключевого объекта получается излишней.

Проблема пропорции рамки кадра в связи с задачами художественной композиции неоднократно возникала в живописи, при формировании классификации пропорций прямоугольной рамки кадра. Первая группа – рамка кадра типа «статической симметрии», площади которых могут быть представлены в виде композиции из равных квадратов, что является выражением статической симметрии. Вторая группа – рамка кадра типа «динамическая симметрия». К группе «динамической симметрии» относятся пропорции, установленные по принципу «золотого сечения» [114, с. 28].

Исследуя ряд признанных в композиционном отношении произведений классической и современной живописи, Л. Джонс приходит к заключению, что универсального формата, удовлетворяющего многообразным видам композиционного построения в кино, быть не может. Полагаем, что для получения данного вывода не требовалось формировать какую-либо выборку из произведений живописи, так как общеизвестной философской максимой

является представление, согласно которому универсальность есть противоположность конкретности, что подтверждается известными категориями диалектической логики: единичное – всеобщее. Таким образом, сама постановка вопроса о нахождении чего-либо универсального, в полной мере соответствующего какому-либо множеству конкретного, – не корректна и, очевидно, не лежит в плоскости художественного творчества. Полагаем, что существует два варианта урегулирования данного противоречия.

Первый вариант решения – отказ от абсолютной универсальности и выявление наиболее подходящих пропорций рамки кадра для композиции различных объектов. Например, для ландшафтных и массовых композиций наиболее благоприятными считаются пропорции 1,55-1,60. Для портретных – 0,88-1,48 [114, с. 29]. Критериями для установки пропорции границ кадра являются, во-первых, линейные пропорции объекта изображения; во-вторых, наличие или отсутствие среды (окружения) предмета изображения помимо самого предмета. Так, например, если объектом съемки будет не только портрет, но и широкий зал (как среда предмета), в котором находится человек, то портретная пропорция 0,88-1,48 уже неприменима, хотя организуемый кадр будет именно портретом (пример такого портрета можно встретить практически в каждом современном фильме, где используется стандартная рамка кадра 1:2,39). Очевидным минусом данного метода выбора пропорции рамки кадра является его неуниверсальность, что подразумевает необходимость выбора наиболее оптимального статического соотношения рамки кадра, учитывающего всю совокупность изображаемых объектов в фильме.

Второй вариант решения проблемы – отказ от конкретности в пользу универсальности. При этом универсальность соотношения рамки кадра достигаема только при отказе от статического (фиксированного) соотношения рамки кадра. Динамическая пропорция рамки кадра была предложена еще в 1930 году С. М. Эйзенштейном в качестве «универсального формата»: рамка кадра в таком формате имеет форму

окружности с вписанным в нее прямоугольником с изменяющимся соотношением его сторон, в зависимости от линейных пропорций объекта изображения [114, с. 30]. Согласно В. С. Нильсену, «универсальный формат» С. М. Эйзенштейна является наиболее рациональным в решении проблемы о соотношении сторон рамки кадра.

Приближенными к описываемому «универсальному формату» могут считаться следующие фильмы, использующие в разных сценах форматы разных пропорций сторон кадра (преимущественно от 1,33:1 до 2,39:1): «Наполеон» (1927), «Эта девушка не может иначе» (1956), «Вокруг света за 80 дней» (1956), «АББА: Фильм» (1977), «Больше Американского граффити» (1979), «Безумный Макс 2: Воин дороги» (1981), «Мозговой штурм» (1983), «Ковбойская рапсодия» (1985), «Ночи в стиле буги» (1997), «Заклинатель лошадей» (1998), «Глаза змеи» (1998), «В поисках галактики» (1999), «Поймай меня, если сможешь» (2002), «Братец медвежонок» (2003), «Убить Билла 2» (2004), «Суперсемейка» (2004), «Зачарованная» (2007), «Трансформеры: Месть падших» (2009), «500 дней лета» (2009), «Темный рыцарь» (2008), «Шоу Кливленда» (2009), «Скотт Пилигрим против всех» (2010), «Бьютифул» (2010), «Гриффини: Большой человек в Гиппокамусе» (2010), «Трон: Наследие» (2010), «Гриффини» (2011), «Миссия невыполнима: Протокол Фантом» (2011), «Жизнь Пи» (2012), «Операция «Арго» (2012), «Оз: Великий и Ужасный» (2013), «Белоснежка» (2013), «Нимфоманка: Часть 1» (2013), «Отель Гранд Будапешт» (2014), «Мамочка» (2014), «Интерстеллар» (2014), «Криша» (2015), «Книга джунглей» (2016), «Цари и пророки» (2016), «Легион: Глава 1» (2017), «Американские боги: Сад костей» (2017), «Маньяк» (2018) [235; 236]. Приведенная статистика свидетельствует об историческом росте частоты востребованности разных форматов кадра в одном фильме. Это актуализирует выдвинутое С. М. Эйзенштейном предложение универсального формата в рамках современного киноязыка.

В приведенных фильмах первой трети – середины XX века смена соотношения сторон границы кадра в подавляющем большинстве случаев использована исключительно в развлекательных (и коммерческих) целях – для повышения впечатления от нового (на тот момент) широкоформатного кинематографа. В последующих фильмах этот прием используется уже как художественный – в основном для «маркировки» (кодирования) различных кинематографических пространств независимо от их линейных соотношений. Обычно в современном киноязыке «широкий формат» репрезентует реальность, наше время, человеческое восприятие, а форматы с соотношением сторон ближе к квадрату – нереальность, прошлое, вымышленный мир, эффект телевизора и др.

Развивая предложение С. М. Эйзенштейна относительно «универсального формата», полагаем возможным саму границу кадра, во-первых, сделать нерезкой (размытой); во-вторых, изменение с одного соотношения сторон кадра на другое при смене кадра (склейке) делать не резким, а протяженным во времени (постепенным). Сущность данного решения видится в наделении рамки кадра не только линейными характеристиками, но и отчасти тональными. Подобное решение, хотя еще и не имело практической реализации в истории кинематографа, однако приближения к нему заметны в случаях использования так называемого виньетирования – градиентного затенения краев изображения, что в некоторых случаях (темная тональность в совокупности с сильным виньетированием) создает впечатление размытой градиентной границы кадра. Полагаем, такой формат является закономерным развитием предложенного С. М. Эйзенштейном «универсального формата» (рамки кадра).

Тональная перспектива

Под тональной перспективой, по мнению В. Н. Железнякова, необходимо понимать воспроизведение объемных пространственных отношений мизансцены на двухмерной плоскости кадра посредством

тональных аспектов ракурса. Традиционной реализацией тональной перспективы является изменение объектов по тону по мере удаления в глубину кадра: от темного – к светлому; от теплого – к холодному; от четкого (резкого) оптического рисунка – к более размытому; от контрастного – к менее контрастному. Физической причиной возникновения эффектов тональной перспективы являются атмосферные явления (в том числе воздушный слой), поэтому тональную перспективу часто называют воздушной [70, с. 29].

В. Н. Железняков косвенно выделяет два вида тональных киноизобразительных элементов: «светотень» и «колорит». По всей видимости, основанием такого деления является общепринятое представление, согласно которому изобразительный тон имеет три взаимозависимые характеристики, традиционно описываемые так называемым телом цветового охвата В. О. Мансела: светлота тона (яркость, освещенность – англ. *lightness*), цветность тона (англ. *hue*) и насыщенность цветности тона (англ. *saturation*). Таким образом, под «светотенью» понимаются светлотные тональные отношения, а под «колоритом» – цветность и ее насыщенность.

Светотень

Для исследования тональных аспектов изобразительного ракурса важно, что светотень, являясь атрибутом тональной перспективы, согласно В. С. Нильсену, отражает распределение тонов по степени светлоты на плоскостях объекта изображения, что классически (в теории живописи) представляется совокупностью бликов, светов, полутеней, собственных теней, рефлексов и падающих теней.

Несмотря на то, что на тональное композиционное решение влияет в равной степени как изобразительное отношение источника(ов) света к объекту мизансцены, так и отношение объекта мизансцены к камере, большинство авторов, включая В. С. Нильсена, описывают тональные

аспекты изображения исключительно в контексте процесса «киноосвещения» [52].

В. С. Нильсен выделяет два основных вида «характера освещения»: концентрированное (направленное) и рассеянное. Концентрированное освещение обуславливает жесткую контрастную «раскладку» светотени; резкое выявление абриса (контурного очертания) предмета; жесткие тени; ярко высвеченные белые поверхности. Рассеянное освещение обуславливает мягкую пластичную раскладку светотени; преобладание в изображении полутиени; отсутствие глубоких теней и ярких бликов.

При рассмотрении тональных особенностей изображения исключительно в контексте киноосвещения возникает еще один нюанс – понимание «киноосвещения» только в контексте тональных особенностей. Полагаем, что тональные особенности изображения проявляются на всех этапах изображения, а не только при киноосвещении; во-вторых, линейные особенности изображения проявляются на всех этапах изображения, в том числе при киноосвещении. Последнее означает, что процесс «киноосвещения» необходимо описывать не только в линейных, но и в тональных аспектах.

Суть описываемой проблемы очень схожа с упомянутой раньше ситуацией, касающейся плана и ракурса. В контексте процесса киноосвещения описанный тезис применим к типологии освещения: концентрированное – рассеянное. Помимо применяемых В. С. Нильсеном терминов, существуют еще и дуальные оппозиции: «жесткий – мягкий» и «направленный – рассеянный». Причем «рассеянный» в разных терминологических парах имеет разное значение. В контексте пары «концентрированный – рассеянный» (англ. *punctiform* – *multiform*) «рассеянный» означает ‘распределенный размер пучка света (относительно размера освещаемой площади)’ – относительно большой размер светящегося источника. А «концентрированный» означает ‘стремящийся к концентрации в точку’ – точечный источник света – относительно малый размер

светящегося источника. Все характеристики, основанные на размере, относятся к линейным изобразительным аспектам. Дуальная оппозиция «направленный – рассеянный» имеет другую коннотацию и означает равномерность распределения количества света внутри пучка неизменного размера. «Направленный» означает ‘ярко выраженный центр пучка, при градиентном спаде интенсивности к краям пучка’. «Рассеянный» означает ‘равномерное распределение интенсивности света по всей площади пучка’. Дуальная оппозиция «жесткий – мягкий» (англ. *hard – soft*) является синонимичной паре «концентрированный – рассеянный», однако названия употребляются не «по причине», то есть при характеристике размера источника света, а «по следствию», то есть при определении размера падающей тени. При относительно большом размере источника света образуется мягкая падающая тень, а при относительно малом – жесткая.

«Оптический рисунок»

В. С. Нильсен традиционно для теории кинооператорского творчества выделяет оптический рисунок изображения как отдельный киноизобразительный элемент композиции кадра. Полагаем, что оптический рисунок изображения необходимо понимать как единство линейности (графичности) и тональности (живописности).

Выделение это основывается на понимании оптического рисунка изображения в качестве характеристики объектива как части киносъемочной системы (кинокамеры). Этим объясняется то, что В. С. Нильсен в рамках данной категории рассматривает «угол поля зрения» и «масштаб изображения», а также особенности широкого и узкого полей зрения при неизменяемом масштабе изображения, что также является проблемой соотношения плана и ракурса. Наконец, к проблемам, связанным только с оптическим рисунком, В. С. Нильсен относит: во-первых, ГРИП (глубину резко изображаемого пространства) – то, что на профессиональном языке часто называют «резкостью», «фокусом» (зона резкости, поле [относительно резкого] фокуса); во-вторых, aberrации оптической системы.

Полагаем, что «оптический рисунок» является инструментом управления ракурсным изобразительным балансом между «линейностью» и «тональностью» изображения. Таким образом, более «мягкий» объектив формирует более тональное изображение и наоборот.

Резкость

Для исследования изобразительного ракурса важно рассмотреть резкость как еще один важный прием управления балансом между «линейностью» и «тональностью» изображения. Полагаем, что резкость необходимо понимать как степень изменения линейности-тональности изображения объекта на плоскости относительно его пространственной линейности-тональности. Так, В. С. Нильсен говорит о «растушевке линейных контуров и фактуры объекта» при «организации поля зрения» [114, с. 61]. «Резким» считается изображение, в котором все линейные отношения объекта изображения воспроизводятся линейными отношениями в двухмерном пространстве; то есть не переходят в тональные. Таким образом, видится возможным уменьшение степени резкости изображения (увеличения его тональности по отношению к линейности), но не наоборот: увеличить резкость средствами оптической системы (камеры) невозможно. Повысить резкость возможно только повышением степени линейности исходного объекта изображения.

Временная динамика ракурса: монтаж

Все описанные выше положения связаны в первую очередь с динамикой изобразительного пространства, не времени, то есть контекстом композиции кадра (в узком смысле). В настоящей работе ввиду технических ограничений объема исследования анализируются, прежде всего, пространственные особенности ракурса. Однако считаем необходимым рассмотреть некоторые аспекты временной динамики ракурса, которые традиционно принято заключать в рамки термина «монтаж». Исследование показало, что оба термина – «композиция» и «монтаж» – преимущественно схожи в своем структурном подходе, а единственное различие заключается в

том, что «композиция» подразумевает структурный контекст пространства, а «монтаж» – структурный контекст времени.

Общепринятым является представление, отраженное в суждениях известного отечественного режиссёра М. И. Ромма о двух принципиальных методах организации ракурса (метода изображения, метода построения мизанкадра): «внутрикадровый монтаж» и монтаж (обычный – «межкадровый монтаж»).

Обычно под монтажными элементами понимают уже имеющиеся запечатленные разные ракурсы, которые необходимо объединить. Такое понимание, очевидно, обусловлено технологической особенностью поэтапного кинематографического производственного процесса. Но если рассматривать данную проблему с точки зрения режиссера и оператора, разрабатывающих киносценарий, или с точки зрения зрителя, воспринимающего произведение, то монтаж можно увидеть как динамику ракурса. Тогда оба варианта организации пространственно-временной динамики (обычный монтаж и внутрикадровый) предстанут как «статический» или «динамический» варианты изменения текущего ракурса. Так, М. И. Ромм выделяет два метода перевода мизансцены в кадр – два метода организации ракурса (мизанкадра): монтажная съёмка и съёмка с движения (внутрикадровый монтаж). Следовательно, классический «монтаж» представляет собой динамику ракурса более «статическую», подразумевающую настолько сильное изменение пространственной характеристики ракурса, что каждый новый ракурс практически перестает иметь пространственные общие места с предыдущим и воспринимается как другой, а не как его развитие (продолжение). При «внутрикадровом монтаже», в сущности, происходит та же динамика ракурса, но намного более «плавная», динамичная. Метафорическим примером тому может служить технология воспроизведения движения кинокамерой и кинопроектором, которые с большой скоростью (большой частотой дискретизации пространства) демонстрируют статические кадрики, создавая

впечатление движения. Однокадровость создает эффект жизнеподобия, ощущение нормального видения [135, с. 132]. Это обусловлено тем, что так называемая панорамная съемка создает ощущение единой точки зрения, в том числе ощущение единого пространства и времени [Там же].

М. И. Ромм приводит пример круговой панорамы из своего фильма «Секретная миссия» (1950), снятой с одной точки – из центра стола, с оборотом камеры на 460 градусов, показывающей всех участвующих в тайном собрании немецких промышленников и американского сенатора, с которого панорама начинается и на котором заканчивается. В данном случае панорама не столько сообщает единство времени и места действия, сколько выражает ключевую мысль сцены – создает метафору единства общего дела собравшихся. Другим ярким примером является как бы обратный вид панорамы: камера, облетающая некоторый центр по радиусу, создает эффект стремительно вращающегося «мира» вокруг героя, что часто используется в качестве метафоры осознания ситуации, обычно в пафосной модальности. Очевидно, поэтому этот ракурсный прием стал «визитной карточкой» американского режиссёра М. Бея, снявшего самые эпичные их современных американских боевиков и фильмов-катастроф: «Плохие парни» (1995), «Скала» (1996), «Перл-Харбор» (2001), «Трансформеры» (2007). В бразильском фильме «Город Бога» (2002, реж. Ф. Мейреллиш, К. Лунд, опер. С. Шарлони) данный прием используется более точным образом, так как выражает не одно из множества «наиважнейших» событий фильма (ср. у М. Бея), а самое важное в акте – ключевое решение главного героя-фотографа, который мечтает снять главного бандита, «держащего» местные трущобы, чтобы попасть на работу в газету. Не успев рассказать об этом своему другу, он оказывается (его мечта сбывается) посреди улицы рядом с курицей, которая сбежала от бандитов и была окружена полчищем вооруженных подростков с одной стороны и прибывшими полицейскими с другой – тоже важная для фильма метафора, ведь дальше на протяжении всего фильма главный герой будет метаться между этих двух миров: честным

«никаким» и между бандитским «живым». Главный герой оказывается в двойной безвыходной ситуации. С одной стороны, он как фотограф нашел самый ценный кадр из всех, что ему доводилось видеть, но который он мог бы снять только ценой своей жизни. С другой стороны, герой поневоле оказался между законом и его нарушением. Если он убежит, его позже поймают и убьют бандиты, а если останется, придется к ним примыкать. В момент осознания этой ситуации в фильме применяется «облет» главного героя сначала на крупном плане издалека. Затем уже на среднем плане, когда вокруг героя вращаются то бандиты, то полицейские. С этого начинается история героя, который, попав в банду, пытается балансировать между честной жизнью и разбоем.

Монтажный метод организации мизанкадра, с точки зрения М. И. Ромма, более условный, так как разрушает непрерывность времени и единство пространства: исчезает ощущение прямого непосредственного наблюдения явлений жизни [135, с. 133; 141]. М. И. Ромм считает, что восприятие монтажно построенного зрелища носит творческий, более активный характер (внутрикадровый монтаж), аргументируя это тем, что он требует от зрителя «работы по соединению кадров в единый образ действия» [135, с. 134]. Таким образом, монтажный метод ведет к дифференциации пространства-времени, а «внутрикадровый монтаж» – к его объединению. Позволим себе такую изобразительную метафору: монтажный метод организации ракурса (мизанкадра) представляет собой движение из центра к периферии, а внутрикадровый «монтаж» – от периферии к центру. Перед зрителем при восприятии монтажного решения мизанкадра предстает статический, «линейный» (по Г. Вёльфлину), разделенный образ, который он синтетически «реорганизует» до состояния целостности. «Однокадровая» организация ракурса, наоборот, предстает перед зрителем динамическим, «тональным/живописным» (по Г. Вёльфлину), неделимым образом, который зритель аналитически «реорганизует», адаптируя его под свое собственное представление. Поэтому согласиться с М. И. Роммом на счет того, что

«восприятие монтажно построенного зрелища носит более творческий, активный характер», можно только при условии понимания творческого акта в стандартной терминологии «синтеза». При этом, на наш взгляд, адаптация образа под собственное мироощущение и мировоззрение – задача в большинстве случаев не аналитическая, а намного более сложная, чем синтетическое достраивание образа по примерно запланированному автором «маршруту». К тому же сам М. И. Ромм двигался в своем творческом пути от монтажности к внутрикадровому монтажу, что особенно проявилось в фильме «Девять дней одного года» (1962).

Важность динамики (в том числе ракурса) подтверждается многими исследованиями. Например, установлено, что глаз человека способен видеть, только находясь в постоянном движении, что позволяет постоянно сравнивать одни визуальные образы с другими. В самом общем виде в семиотическом контексте эту особенность описал М. Ю. Лотман, назвав её «механизмом установления сходств и различий». Однако, помимо наличия динамики как таковой, являющейся необходимым условием восприятия, необходимо рассмотреть и ее степень (количество). В данном контексте оказывается важным баланс между динамикой значения (интерпретанта) и формы (репрезентанта) любого семиотического знака. В контексте кинематографического знака это означает, что большая динамика киноизобразительного ракурса не обязательно приводит к большой смысловой динамике. Как правило, закономерность обратная. Если сравнить фильмы упомянутого выше режиссера М. Бея, высокодинамичная стилистика которого даже получила собственное название («bayham»), со стилистикой, например, «Персоны» И. Бергмана, то окажется, что фильмы М. Бея буквально «кричат» о важности каждого из событий фильма, происходящих в «невероятном мире», в то время как И. Бергман находит значительно больше смыслов в самых простых бытовых ситуациях, изображённых в ракурсе, имеющем крайне низкую динамику, за исключением нескольких ключевых моментов фильма. Таким образом, акцентирование, которое

М. И. Ромм понимает как ключевой инструмент выразительности, необходимо оценивать не только по его силе, но и по месту в системе других акцентов. При этом сумма эмоциональных напряжений, создаваемых акцентами в фильме, сцене, кадре, не должна превышать эмоциональные возможности зрителя, иначе это ведёт к обесцениванию каждого из них у зрителя в рамках «защиты от перегрузки». Заведомо заниженная динамика ракурса, как в фильмах И. Бергмана, потенциально приводит к более «тонкому» зрительскому восприятию и возможности регистрировать незначительные изменения в эмоциональных состояниях сцены.

М. И. Ромм также заметил, как пространственные аспекты ракурса влияют на временные. В частности, он указал на связь между самой общей линейной характеристикой мизанкадра – его рамкой (форматом кадра) – и самой общей временной характеристикой – его продолжительностью: «широкий экран по характеру изображения тянет кино к панораме – непрерывной съемке» [135, с. 131].

Ось взаимодействия

С данным понятием связано известное «правило 180 градусов», реализующее общий принцип «стилевого единства» (англ. *continuity style*). Согласно этому правилу, для корректного воспроизведения объемных пространственных отношений на плоскости кадра необходимо, чтобы при монтажной динамике ракурса новая точка съемки была по одну из сторон оси взаимодействия. Данное правило, однако, не имеет отношения к так называемому внутрикадровому монтажу.

Массовое кинопроизводство потребовало жесткой стандартизации, в том числе ракурсных отношений при построении мизанкадра. В американской теоретической литературе (у С. Катца [210; 211], П. Холмса [207], Д. Масселли [220]) часто встречается развитие «правила 180 градусов» – так называемый «принцип треугольника», согласно которому мизанкадровое взаимодействие двух объектов, условно связанных «осью взаимодействия», может быть полностью зафиксировано с использованием

трех дискретных ракурсов внутри 180-градусного рабочего пространства, а также каждый из трех планов может быть смонтирован с другим в любой последовательности согласно «правилу 180 градусов» [211].

Логическим развитием данных правил являются способы перемещения камеры на другую сторону от оси взаимодействия, сложные геометрические взаимоотношения в сценах с множеством осей взаимодействия между многими действующими лицами.

Данная группа правил также была актуализирована возникновением телевидения в рамках журналистской деятельности и потребности массового производства. Если судить по большинству телесериалов и массовому кинематографу, данное правило стало руководящим принципом организации мизанкадра в художественном кино, что существенно обеднило киноизобразительный язык.

Исследование способов алгоритмизации организации ракурса – общее место большинства рассмотренных американских теоретических изысканий, занимающее значительный объем в контексте общего исследования: у С. Катца – примерно 30% [211], у П. Холмса – примерно 40% [207], у Д. Масселли – примерно 20% [220]. Полагаем, что подобная алгоритмизация организации ракурса недопустима в творческой деятельности кинооператора и требует замены геометрических «жестких» правил «мягкими» относительными ориентирами, основанными на философско-эстетических ценностях.

Ракурс как метафора. Баланс между ракурсом как приемом и метафорой

Анализ специальной литературы и практики кинопроизводства позволил выявить следующие особенности в контексте связи между киноизобразительным (кинооператорским) ракурсом и ракурсом метафорическим (смысловым).

Особенность сбалансированного взаимодействия материальной конкретности кинематографической формы (ракурса изобразительного) и

метафоричности художественного образа точно выразил в одном из интервью отечественный режиссер А. С. Кончаловский: по его мнению, «кино безжалостно, потому что слишком конкретно. Задача режиссера в кино – оставить пространство для фантазии» [88].

В этом смысле показательным примером для раскрытия важных для данного контекста двух пар категорий: «общее – частное» и «абстрактное – конкретное» – является современный отечественный фильм «Завод» (2019, реж. Ю. Быков, опер. В. Ушаков) и послепремьерная история вокруг него. На наш взгляд, ценность данного фильма (как и комментариев режиссера) именно в предоставлении зрителю возможности и потребности для поиска выхода из ситуации, граничащей с «нелепостью», к которой можно отнести как сюжет в ракурсе главного героя фильма, так и послепремьерный «сюжет» с участием Ю. Быкова, являющегося, очевидно, источником проекции созданного им главного героя.

В фильме главный герой по кличке Седой, одноглазый рабочий завода, подговаривает коллег на похищение с целью получения выкупа от владельца завода – олигарха Калугина, на днях объявившего о грядущем банкротстве завода. Калугина берут в заложники, но все идет не по плану. В итоге гибнут почти все товарищи Седого, а кто-то сдается под угрозой расправы над семьей. В finale герой понимает, что ни отправка Калугина за решетку, ни его убийство не решат жизненных проблем простых «работяг», таких как главный герой. В finale зрителя оставляют с ощущением очевидной бесполезности и недальновидности действий Седого, который не только не улучшил ситуацию, но и привел к смерти своих товарищей; отпустив Калугина, не захотел становиться убийцей (по сути, убив товарищей) и сам погиб как бы христианской мученической смертью (в ракурсе главного героя и, вероятно, в ракурсе режиссера).

Практически тот же путь, который проходит Седой в фильме, Ю. Быков описывает по отношению к своей режиссерской карьере. После кассового провала фильма в прокате режиссер принес публичные извинения

за то, что пытался «сесть между двумя стульями» – снять кино «и жанровое, и коммерческое, и осмысленное» [31], в результате «сев между» ними (метафора Ю. Быкова) [31]. Режиссер отметил, что не ориентировался на «хипстеров», составляющих подавляющую часть «интеллектуальных киноманов», «а хипстерам и даром не нужен мускульный философский боевик о «колхозниках в коже и с автоматами». «Какие бы смыслы не были заложены в фильме – это априори не тонко. А «не тонко» – это к массовому зрителю» [31]. Также, по словам Ю. Быкова, он не ориентировался и на массового зрителя, для которого кино – развлечение и отдых «после тяжелого рабочего дня». Апофеозом размышлений режиссера о причинах провала стало приведение факта о том, что «по результатам экзитпола в кинотеатры на фильм «Завод» пошли 29-летние мужчины-одиночки», вероятно, люди схожего мировоззрения, что и режиссер. В конце цитируемого «поста» в социальной сети «Вконтакте» Ю. Быков, как и герой своего фильма, символически по-христиански «умирает как режиссер».

Предполагаем, что причина такой ситуации – приравнивание категорий «общее – частное» и «абстрактное – конкретное». Несмотря на то, что в фильме присутствуют смысловые, сюжетные и киноизобразительные «общие» и «частные» ракурсы, все они в большинстве своем не «конкретны» (за исключением изобразительного). Особенно это проявляется в высокой эмоциональности главного героя при отсутствии у него должного понимания ситуации. Герой как бы «растворяется» в собственном абстрактном мировоззрении, приводящем, в конечном счете, к трагедии в контексте сюжета и к замешательству зрителя.

В связи с этим ценные слова А. С. Кончаловского, выразившего известную мысль о «высокой простоте»: «Самое трудное, я думаю, говорить просто о сложном, понятно о непонятном. Пастернак имел полное право писать стихи, полные темного смысла. В его время это было естественно, нормально – во времена Пушкина такое было бы недопустимо, поэт должен был быть ясен. Но Пастернак, сам начинавший со стихов, очень неясных по

смыслу, пришел в конце пути к великой простоте» [88]. Подобный ориентир «высокой простоты» в своей деятельности видят многие деятели искусства, в том числе и брат А. С. Кончаловского – Н. С. Михалков (детально будет описано во второй главе исследования). Полагаем, что данный тезис является ключевым в публикации А. С. Кончаловского «Парабола замысла» (1977), что выражено в самом его названии, ведь «парабола», возникая из «точки», распространяется в бесконечность, как развивается и мысль. Полагаем, что этот момент очень важен в творчестве А. С. Кончаловского – именно его он выразил в качестве первых слов в телепрограмме «Парсунा» на телеканале «СПАС», отвечая на вопрос: «Вы кто?» – «Думающий человек» [87]. Также название книги соединяет в себе два важных для настоящего исследования контекста – смысл («замысла») и изображение («парабола»).

После просмотра фильма «Завод» и после знакомства с комментариями режиссера, зрителю не остается никакого варианта, кроме того, чтобы оценить действия режиссера и его проекции – главного героя – как «неадекватные» и размышлять о *реальных* возможных «выходах» из ситуации. В этом, на наш взгляд, и заключается успешная реализация тезиса, высказанного А. С. Кончаловским. Таким образом, ценность данного фильма представляется не в его тематике и не в самих формируемых художественных образах и смыслах, а в их дальнейшем развитии в сознании зрителя, поставленного в безвыходную ситуацию потребности в восстановлении некоторого баланса, нарушенного образностью фильма. Грубо говоря, данный фильм «силен» в своей «слабости». Причем последняя характеристика не имеет ничего общего с возникающей комедийной сатирической ценностью многих фильмов, удостоенных псевдопремии «Золотая малина» (за худшие произведения, как антипод реальным кинопремиям – за лучшие), как, например, знаменитый фильм «Гудзонский ястреб» (1991). Напротив, фильм «Завод» и сам Ю. Быков серьезны «до конца». Возникающий метафорический контекст, на наш взгляд, может быть охарактеризован фразой А. П. Чехова, высказанной в контексте комического:

«Серьёзность человека, обладающего чувством юмора, в сто раз серьёзней серьёзности серьёзного человека».

Таким образом, фильм «Завод» является ярким примером использования метафорического ракурса в нестандартном ключе – не только в рамках авторского взгляда, но и в качестве зрительского восприятия, вынужденно переоценивающего авторскую точку зрения, которую, в свою очередь, точно выражает изобразительный ракурс, не давая ни малейшего намека на существование описанного «метаракурса».

Необходимость исследования фундаментальной для киноискусства (в том числе для операторской деятельности) связи между ракурсом киноизобразительным (операторским) и метафорическим (смысловым) показана многими известными кинематографистами, в том числе операторами В. С. Нильсеном [114], В. Н. Железняковым [70; 72], В. Стораро [239; 240], Ю. А. Желябужским [73] и др. Режиссёр С. М. Эйзенштейн утверждает, что «в совершенном произведении равноправно присутствуют оба начала» [173, т. 1]: единство содержания (язык абстрактный; в рамках логического мышления как идея и теза) и формы (язык предметный, конкретный; в рамках чувственного мышления) [174, с. 155].

При этом само описание свойств и закономерностей связи между ракурсом киноизобразительным и метафорическим встречается значительно реже. Самыми точными, на наш взгляд, являются исследования кинорежиссёра С. М. Эйзенштейна и кинооператора В. Стораро [239; 240], связывающие технико-технологические киноизобразительные инструменты с философско-эстетическими ориентирами.

С. М. Эйзенштейн описал взаимосвязь части снимаемого объекта (его формы; того, что вошло в кадр) с целым (его целостным образом; с тем, что не вошло в кадр) в опусе «pars pro toto» (часть вместо целого) [174, с. 53–111]. Он, по сути, выделил два специфически кинематографических способа выражения закономерности «pars pro toto» при постановочном

«преобразовании» мизансцены в мизанкадр: «крупный план» и «монтаж» – пространственный и временной аспекты киноизобразительного ракурса.

Итальянский кинооператор В. Стораро (соавтор режиссеров Б. Бертолуччи, Ф. Ф. Копполы, У. Битти, К. Саура) в исследовании «Writing with light, color and elements» выделил три категории (преимущественно дуально-оппозиционных) композиционных элементов киноизобразительного образа, связывающих основные киноизобразительные элементы и основные символические натурфилософские концепты: свет (тень – «полутень-полусвет» – свет; направленный – рассеянный свет, естественный – искусственный свет, солнце – луна, бесконечность), цвет (черный, красный, оранжевый, жёлтый, серый, зелёный, синий, индиго, фиолетовый, белый) и первоначала (материя, земля, огонь, вода, воздух, энергия, женское – мужское, бессознательное – сознательное – сверхсознательное) [239]. Тем самым В. Стораро установил связь между некоторыми аспектами (прежде всего тональными) киноизобразительного ракурса и философско-эстетическими категориями.

Однако оба способа описания свойств и закономерностей связи между киноизобразительной формой и смыслом художественного образа, сделанные выдающимися практиками и исследователями кинематографии, пока не получили такой результативной формы, которая была бы широко востребована современной практикой кинопроизводства. В настоящем исследовании делается скромная попытка синергетического объединения представленных положений известных кинематографистов касательно природы киноизображения – представить (расширенную коннотацию) и обосновать (в некоторых аспектах и уровнях киносемиозиса) ракурс как прием киноизобразительный (кинооператорский) и художественно-образный (метафорический).

Точка зрения как организующий элемент ракурса

Ракурс как связь всегда обусловлен наличием, кроме «наблюдаемого» пространства (физического и образного), еще точки зрения. Это

подтверждается положениями семиотики и нарратологии, неотъемлемыми в контексте современной теории кино.

Так, одним из центральных понятий нарратологии является «точка зрения» [171, с. 109–144], которая, согласуясь с понятием «ракурс» (авторский), является одной из определяющих его характеристик.

Основным свойством кодирования (организации, структурирования, упорядочения) семиотических элементов У. Эко выделяет наличие точки зрения [85] – кода любого сообщения, прежде всего, целеориентированного субъектом (автором) коммуникации. Так, ракурс есть неотъемлемое свойство любой языковой ситуации (коммуникативного акта). Установление точки зрения субъекта коммуникации (авторской позиции, позиции нарратора, точки зрения камеры) позволяет сократить объем передаваемого сообщения (образа исследуемого объекта) при сохранении его смысла, а также определяет принципы этого сокращения – кодирования. Так, «установление, использование и дешифровка кода следуют принципу экономичности и иерархичности» [85].

Pars pro toto как основа ракурсной динамики

Полагаем, что особенностью динамики ракурсных (метафорических) связей является их регрессивная (декомпозиционная) природа (в контексте создания произведения искусства), ведущая к последующему синтезу, композиции (при восприятии произведения искусства).

Это соответствует рассуждениям С. М. Эйзенштейна о «методе интеллектуального кино», заключающемся в движении (в процессе создания произведения искусства) «от формы выражения сознания более развитого <...> к формам более раннего» и в переводе логической формы «сегодняшнего уровня нашего сознания (обратно!) на формы сознания и мышления более раннего» [176, с. 260] (то есть от форм абстрактно-понятийных к предметно-чувственным) в контексте общей природы художественного творчества. Данные рассуждения С. М. Эйзенштейна

согласуются с диалектическим философским методом, который лежит в основании ракурса как динамической категории.

Декомпозиционная природа динамики ракурсных (метафорических) связей также подтверждается сущностью общехудожественного явления *pars pro toto*, описанного С. М. Эйзенштейном [174, с. 53–111]. «*Pars pro toto*» (лат. ‘часть [взятая] вместо целого’) [231] – риторическая фигура, в которой с позиций семиотики имя (репрезентамен, означающее) части объекта представляет его целостность. Следовательно, в контексте создания художественного образа обязательной задачей является установление метафорического ракурса – поиска такой части исследуемого объекта (ситуации, отношений), которая в конкретных обстоятельствах сможет репрезентовать всю его целостность (художественного образа исследуемого объекта). Одним из наиболее известных (ставших банальным) примеров в кинематографе являются идущие часы как репрезентация течения времени. Другим широко тиражируемым метафорическим ракурсом является возвышенное мизансценическое положение персонажа, презентующее его доминирующее положение в отношениях – реализуется с помощью «нижнего» киноизобразительного ракурса.

Ракурс как организующее начало кадра ограничивает видение, переводя его в систему кадров. Таким образом, согласно М. И. Ромму, выразительным кадром является тот, который с минимальной потерей выражает образ безграничного мира» [135, с. 91–93].

Восприятие театрального зрелища аналитическое: зритель выделяет из общего плана частное. В кинематографе наоборот – зритель наблюдает частности зрелища и по ним восстанавливает общее [135, с. 118].

Явление «*pars pro toto*» как выражение феномена асимметрии знака лежит в основании таких понятий, как «символ» и «метафора» [13, с. 5–32]. Суть феномена асимметрии знака заключается в «компенсации формы выражения информации», позволяющей «порождать новые смыслы» [2, с. 16–18]. Так, согласно субSTITуциональной позиции [27, с. 153–172], и

метафора, и символ позволяют одной знаковой формой (например, словом) выразить смысл, невозможный для выражения множеством знаковых форм. Согласно интеракционистской позиции, «и метафора, и символ приводят к приращению смысла» [2, с. 16–18].

Таким образом, ракурс как художественно-образный прием кинематографа имеет метафорическую природу, выражаемую общехудожественным явлением *pars pro toto*, позволяя создавать новые образы исследуемых объектов – организовать, упорядочить мнимую хаотичность исследуемой реальности.

Ракурс в контексте киносемиозиса

Полагаем, что особенности ракурса (метафорического) как контекстуально обусловленной связи между знаковыми элементами киносемиозиса могут быть описаны в рамках интегральной (обобщенной) структуры кинематографического знака, включающей в себя следующие элементы и отношения: «объект реальности – единый художественный образ (смысл) – действие (драма) – киноизображение (мизанкадр)».

Такое представление об интегральной структуре кинематографического знака основано на структуре отношений «объект – интерпретант – репрезентамен» общесемиотической теории функционирования знака (по Ч. Пирсу) [124]. В контексте динамики кинопроизводства киносемиозис может быть представлен в виде следующей структуры: на первом этапе (разработки авторского замысла, написания сценария) «объект – художественный образ – действие»; на втором этапе (реализации авторского замысла, кинопостановки) «художественный образ – действие (мизансцена) – киноизображение (мизанкадр)». Это позволяет понимать киносемиозис в общем виде как отношения: «объект реальности – единый художественный образ (смысл) – действие (драма) – киноизображение (мизанкадр)», – где ракурс в самом общем виде есть контекстуально обусловленная связь между каждыми двумя последующими знаковыми элементами киносемиозиса.

Данная модель киносемиозиса имеет два варианта (направления) функционирования: в контексте кинопроизводства – «редуктивный киносемиозис» (декомпозиционный аналитический принцип в рамках *pars pro toto*); а в контексте восприятия – «продуктивный киносемиозис» (композиционный синтетический принцип в рамках *totum pro parte*). Это подтверждается положениями кинорежиссёра М. И. Ромма [135, с. 84–104, 118] и кинооператора В. С. Нильсена [114, с. 22] об аналитико-синтетической природе кино и его производственного процесса.

Выходы

В ходе проведенного в главе 1 исследования мы пришли к выводу о том, что ракурс является более сложным культурным феноменом, чем одноименный технический (киноизобразительный) прием в киноискусстве. В силу этого смысл и значение термина «ракурс» должны рассматриваться значительно шире, чем это принято. Мы установили, что ракурс является одной из неотъемлемых основ киноязыка, смысл которого заключается в создании авторского метафорического киноизобразительного знака.

Нами выявлено, что понятие ракурса как интегрального культурного феномена широко используется теоретиками кино, режиссерами и операторами, но при этом отсутствует единое в культурологическом смысле понимание этого феномена, а его употребление часто носит имплицитный характер.

Применительно к кинопостановочной деятельности режиссера и оператора при изучении трудов ученых-семиотиков, а также теоретиков и практиков киноискусства нами были определены следующие особенности ракурса как универсального феномена киноязыка: во-первых, ракурс понимается как единство контекстуальных семиотических связей на трех уровнях киносемиозиса (в широком культурологическом смысле между мизанкадром и мизансценой; между киноизображением, сюжетом и смыслом; между субъектом и объектом познания); во-вторых, ракурс можно

определить как единство пространственно-временной и линейно-тональной организации киноизображения; в-третьих, ракурс понимается как проявление метафорической природы художественного образа в рамках обозначенного в исследовании явления «pars pro toto», реализующегося в динамике таких знаковых элементов киносемиозиса, как «объект – художественный образ – действие – киноизображение».

Глава 2. Ракурс – культурный универсум и основание деятельности режиссеров и операторов второй половины XX – начала XXI века

Данная глава посвящена изучению кинематографического опыта – работы режиссеров и операторов, прежде всего, в рамках сложившихся творческих коллективов – на основе изученных и представленных в предшествующей главе теоретических представлений о сущности кинематографического ракурса как приема и метафоры.

Материалом, избранным для анализа, послужили произведения (и фрагменты произведений) середины XX – начала XXI века известных отечественных и зарубежных творческих коллективов *режиссер-оператор*, признанных кинематографическим и зрительским сообществами: «Из машины» (2014, реж. А. Гарленд, опер. Р. Харди); «Персона» (1966, реж. И. Бергман, опер. С. Ньюквист); «Бульворт» (1998, реж. У. Битти, опер. В. Стораро); «Анна: от 6 до 18» (1993, реж. Н. С. Михалков, опер. П. Т. Лебешев, В. И. Юсов, В. В. Алисов, Э. К. Караваев); «Красота по-американски» (1999, реж. С. Мэндес, опер. К. Холл); «Бесславные ублюдки» (2009, реж. К. Тарантино, опер. Р. Ричардсон); «Убийца» (2015, реж. Д. Вильнёв, опер. Р. Дикинс); «Бегущий по лезвию 2049» (2017, реж. Д. Вильнёв, опер. Р. Дикинс). Круг произведений и их создателей на первый взгляд не представляет системного единства, однако при отборе фильмов мы исходили из представления об универсальной значимости ракурса в двух его названных качествах (приема и метафоры), а также возможности и необходимости изучать кинопроизведения независимо от их эстетической значимости и уровня общественного признания. Выбранные творческие коллективы и кинопроизведения являются репрезентативным подтверждением высказанным нами теоретическим представлениям о кинематографическом опыте организации изобразительного пространства при помощи ракурса.

Обозначить выработанный нами алгоритм эмпирического анализа кинопроизведений целесообразно, на наш взгляд, с так называемого рядового фильма, поскольку именно такие произведения демонстрируют укорененность и значимость представлений о ракурсе как техническом приеме. Таким рядовым кинопроизведением является современный британский научно-фантастический фильм-драма «Из машины» (англ. «Ex Machina») – дебютная работа режиссера А. Гарленда и уже опытного оператора Р. Харди.

Фильм был высоко оценен как зрителями, так и кинематографическим сообществом, стал лауреатом и номинантом престижных кинопремий в разных номинациях: «лучший фильм», «лучшая операторская работа», «лучший научно-фантастический фильм», «лучший режиссерский дебют», «лучший британский независимый фильм», «лучшие визуальные эффекты».

Внимание к фильму привлекла, в частности, метафоричность языка, реализованная с активным применением ракурса как изобразительного приема.

Буквально в первых кадрах фильма ракурс используется как выразительное средство, принимающее активное участие в создании метафоры. Однако такое использование ракурса представлено нашему вниманию еще раньше – до начала самого фильма. Дело в том, что заставка британского телеканала Film 4 – заказчика фильма – реализована по принципу метафоры с применением именно ракурса. Это круговое движение камеры с точкой фокуса в центре круга, где расположены используемые в кинопроизводстве штативы с разнородно закрепленными на них разнообразными объемными буквами, кубами и другими фигурами. Камера делает «облет» этой бесструктурной композиции кинооборудования на четверть круга, и по мере динамики ракурса к его финальной точке оказывается, что все эти объемные фигуры складываются в логотип компании, который при этом теряет объем и воспринимается как двухмерный логотип. На наш взгляд, это является своеобразным «визуальным слоганом»

компании. Если его вербализировать, то получается примерно так: «Мы превращаем технические “железяки” в художественный образ [одним лишь ракурсом]».

Первая сцена фильма, играющая экспозиционную роль в общей драматургической структуре произведения, происходит в офисе некой ИТ-компании, по коридорам которой ходят работники со всевозможными гаджетами; сотрудники в хай-тек интерьерах со стеклянными перегородками и неоновыми лампами, придающими некоторую сказочность происходящему, работают за новейшими компьютерами. Один из них главный герой фильма – Калеб – светловолосый парень 25-ти лет.

Первая часть этой сцены состоит из группы кадров, заявляющих атмосферу офиса. Это статичные кадры, снятые общим и средним планами. Работники располагаются не в зонах активного композиционного восприятия, а, как правило, у границ кадра, сбалансированные другими объектами и людьми – то есть визуально не акцентированные и не создающие динамику. Движение персонажей в кадре происходит перпендикулярно оптической оси и не изменяет масштаба объектов (плана), нет акцента на том или ином объекте. Одним словом, обычные персонажи представляющей ситуации. И только один из них – наш герой – снят практически крупным планом в фас, расположен симметрично по центру кадра (в зоне наиболее активного восприятия) и акцентирован еле заметным наездом. На заднем плане кадра за пределами зоны резкости наблюдаются все те же закономерности, описанные для предыдущих кадров: они воспринимаются как фоновая информация – атмосфера, в которой находится главный объект кадра.

В самом первом из этой группы кадров без всякого специального (нарочитого) акцента дана метафора главной проблемы всего фильма – проблемы виртуальной реальности. Одна из сотрудниц компании, работающая за компьютером, размещена практически у края кадра слева, взгляд ее ориентирован за кадр, что подчеркивает внутреннюю

концентрацию персонажа на работе (яркий пример одного из правил, описанного Л. Л. Коноваловым [86]). Кадр снят через стеклянную «стену», разделяющую кабинеты, сквозь неё одновременно «просвечиваются» сотрудники внутри кабинетов, а другие сотрудники в коридоре отражаются, что создает эффект неоднозначности увиденного. Насколько реальна представленная нам реальность? Что есть реальность, а что – ее отражение? Метафора скрывает один из главных вопросов, являющихся центром кульминации фильма.

В следующей монтажной фразе первой сцены проявляется использование точки съемки, угла зрения, динамики ракурса и оптических aberrаций в изображении главного лейтмотива фильма: главный герой находится под беспрерывным наблюдением. После крупного плана детали монитора, на котором появляется новое текстовое сообщение, нам представлен ответный кадр – реакция на сообщение главного героя. Кадр снят статично, на среднем плане, герой расположен по центру кадра, использован широкоугольный объектив с «подушкообразной» дисторсией, что в совокупности создает эффект взгляда через веб-камеру – рождается метафора: за нашим героям кто-то наблюдает. Главные технические приемы данного ракурса – широкий угол зрения и дисторсия, ярко выраженная по периферии изображения, характерная для широкоугольных систем съемки, таких как веб-камера. Прием использован «аккуратно», что органично вписывает кадр в стилистику сцены, однако позволяет считать метафору.

На создание описанной метафоры в первой трети фильма работает множество приемов. Буквально соседний кадр выполняет ту же функцию, по сути, теми же приемами, но в другом контексте. Когда Калеб пишет в общий чат компании о победе в конкурсе и ему приходят поздравительные ответные сообщения, один из кадров монтажной фразы – вид из фронтальной камеры смартфона – крупный план, точка съемки нижняя, как если бы смотреть через реальную камеру смартфона; тряска и наклоны камеры имитируют телефон в руке; снова использован широкоугольный объектив с «подушкообразной»

дисторсией. Поверх снятого изображения также наложены появляющиеся и исчезающие маски, обводящие лицо, «трекеры» на частях лица и иные изобразительные атрибуты «трекинга», «ротоскопинга» и других приемов, используемых в технологиях так называемого компьютерного зрения для распознавания визуальных образов.

Эпизод приезда в резиденцию владельца цифровой корпорации начинается со сцены полета на вертолете к его владениям. Первый кадр – дальний план заснеженных вершин гор, снятых с наклоном под 45 градусов вниз (относительно гор) с верхней точки. В кадре снизу (из-под камеры) появляется вертолет и держит вектор в перспективу. Камера же начинает панорамировать за вертолетом, чтобы сохранить его в кадре с еле заметным запозданием, подхватывая фигуру вертолета только в верхней трети кадра (стандартной же композицией кадра является помещение объекта в треть, противоположную направлению его взгляда). За все время движения вертолет всегда находится ниже линии горизонта и не выглядит возвышающимся над горами, что воспринимается как верхний ракурс, создающий давление над изображаемым объектом. Более того, стремясь к воображаемой линии горизонта, вертолет движется с маневром в левую сторону композиции кадра, что символизирует движение с негативной оценкой – «не к добру». В совокупности ракурсных решений создается метафора движения в неизвестность, намек на развитие ситуации в негативном направлении.

В следующей монтажной фразе – небольшой сцене в вертолете – герой узнает, что, оказывается, они летят над владениями разработчика уже два часа, что явно означает невероятную обеспеченность владельца корпорации. В поддержку данного вербального образа использован ракурс в следующем кадре. Общий план снят широкоугольным объективом с нижней точки, расположенной близко к водопаду, и в композиции занимает половину кадра; на фоне неба в другой половине кадра персонаж эффектно появляется из-за

горизонта в центре кадра, продолжая движение по диагонали в верхний правый угол кадра, – движение, демонстрирующее успех.

Самое яркое, на наш взгляд, применение ракурса для создания метафоры в данном фильме – кадр, изображающий, как главный герой, получив у «умной» охранной системы карту на свое имя, прикладывает ее и входит внутрь здания. Точка съемки при этом находится во вне – на улице. Когда герой заходит в дверь, мы наблюдаем, как недюжинной толщины дверь медленно начинает закрываться, оставляя нашему взору все меньшую полоску – щель, которая медленно исчезает, оставляя героя внутри. К концу кадра камера заканчивает свой медленный наезд на тот самый электронный замок, который, закрыввшись, сменяет цвет светодиода на красный. С помощью стандартного набора типовых правил ракурса, примененных точно и в меру с учетом контекста драматургических задач, создана яркая изобразительная метафора: главный герой из здания уже не выйдет.

2.1. Новые тенденции работы с ракурсом во второй половине XX века

Кинематографический ракурс творческого коллектива И. Бергмана и С. Ньюквиста

Исследуя особенности одного из самых известных и признанных европейских творческих содружеств – И. Бергмана и С. Ньюквиста – с точки зрения изобразительного ракурса и кинооператорской деятельности, отметим существенное для каждого оператора в успешном содружестве с режиссером: он – профессиональный поэт (художник, мыслитель) в смысле органичного соединения рациональности, эффективности и результативности производственной деятельности и интеллектуально-духовной «глубины», «мягкости» и «пластичности» художественного мышления; соединения точного и сиюминутного с вечным и бесконечным; единичного – с всеобщим и т.д.; того, что в настоящей работе рассматривается как пограничность технико-производственного и философско-эстетического.

Однако, несмотря на духовную составляющую, в кинооператорской деятельности основой всегда является технология. Логично, что именно на это И. Бергман впервые обратил внимание при работе с С. Ньюквистом. Так, И. Бергман в документальном фильме о С. Ньюквисте «Light keeps me company» (рус. «Свет живет со мной») вспоминает, как С. Ньюквист, который был одним из трех операторов его фильма «Вечер шутов» (1953), с лёгкостью выполнил сложное быстрое и точное панорамирование камерой – именно это позволило оценить оператора как «надежного, того, с кем режиссер мог бы стать приятелем» [216]. Очевидно, что это лишь одна «сцена» из «эпизода» знакомства И. Бергмана с С. Ньюквистом, но она точно репрезентует ситуацию. При этом И. Бергман незамедлительно после воспоминания о С. Ньюквисте как сильном профессионале всегда отмечает, что они «видели мир похоже, одинаково чувствовали свет, имели те же базовые *моральные принципы о позиционировании камеры*». Моральные принципы организации ракурса – то самое органическое единство технико-производственного с философско-эстетическим. С. Ньюквист, в свою очередь, говорит о знакомстве с И. Бергманом как о «воле случая» [79]. Этот классический для режиссерско-операторских мемуаров сюжет стал основой для одного из самых известных европейских кинематографических «тандемов».

Впоследствии С. Ньюквист окончательно стал оператором И. Бергмана вместо Г. Фишера, снявшего такие известные фильмы, как: «Седьмая печать» (1957), «Земляничная поляна» (1957), «Лето с Моникой» (1953), «Улыбки летней ночи» (1955), «Лицо» (1958). Изменение Бергмановской изобразительной стилистики от Фишера к Ньюквисту можно сравнить с сопоставлением ракурсов двух великих художников эпохи барокко – итальянца Караваджо и голландца Рембрандта. «Рембрандта называли “Караваджо по другую сторону Альп”», – писал Луиджи Лаури в 1782 году. «Караваджо – это Рембрандт Италии», – отмечал Франциско Алгаротти в 1763 году [167]. Стилистическая «резкость» Караваджо сопоставима с

экспрессивной светотеневой «борьбой» освещения Г. Фишера, а «вкрадчивость» Рембрандта – с мягкостью «природного» освещения С. Ньюквиста, не лишенного при этом «тайинственности», выражющейся в низкой тональности и большом тональном контрасте. В контексте изобразительных стилистических категорий Г. Вёльфлина два операторских подхода можно отнести, соответственно, к линейности и тональности. Из более 120 фильмов, снятых за 55 лет кинооператорской работы, С. Ньюквист снял более 20 работ с И. Бергманом.

Поскольку ракурс (на всех уровнях) в работах Бергмана-Ньюквиста не поддается непосредственному анализу с точки зрения целеполагания, необходимо кратко рассмотреть сам феномен И. Бергмана как личности (ведущей в исследуемом коллективе), а также сопоставить его с личностью С. Ньюквиста, чтобы обнаружить содержательную основу сформированных ими кинематографических ракурсов.

И. Бергман считается одним из самых «высоких» режиссеров в богатой мировой истории кинематографа: глубоким, спорным, загадочным, не похожим на других, вневременным. В его творчестве усматривают многое: от философии и религии до мифологии и психологии. Жан-Люк Годар назвал его «микрокосмом» – художественной вселенной. Киновед и культуролог К. Э. Разлогов называет его «патриархом интеллектуально-философского кино» мировой культуры. Исследователь связывает успех кинорежиссёра также с коммерческой успешностью: «фильмы, рассчитанные на молодежь и интеллигенцию, стали популярны и приносили достаточно доходов, чтобы окупить себя» [148]. Режиссер А. Герман считает И. Бергмана «мерилом» для всех остальных кинематографистов: «крупнее режиссера не было» [158]. Искусствовед и культуролог М. Ямпольский говорит о И. Бергмане как об уникальном «психологическом анализаторе человеческой личности», сравнивает его с Юнгом и Сократом, исследовавшими «демонов, раздирающих человека», видя уникальность режиссёра в способности придать «романтической балаганности глубину психологического анализа»

[Там же], причем названная способность основана на готическо-немецко-скандинавско-экзистенциальной культурной традиции. Режиссер А. Н. Сокуров определяет И. Бергмана «самой крупной фигурой в кинематографе», «старейшиной, патриархом кинематографа»; впервые связавшего литературу, кино и театр. Киновед А. Плахов называет кинорежиссёра «последним из могикан» культуры XX века, который в ракурсе северного протестантизма «довел до предела начатую еще девятнадцатым веком драму самоанализа», препарируя человеческую личность и показывая ее внутреннее единство и гармонию с природой; снимая о «силе фантазии, способной победить отчаяние и холод жизни» [158]. Его творчество описывают не в научных категориях, а поэтическими образами соразмерных ему личностей: «Полночных стран краса и диво», – так объясняла феномен Бергмана М. Туровская, киновед и культуролог, называя его «Шекспиром кино» – важнейшего из искусств послевоенной культуры, рожденного миром «с проклятыми вопросами»; «сложным, туманным», в отличие от южных итальянских. Режиссер И. Хржановский отмечает разноплановость и общий экзистенциальный модус, акцентируя внимание на актерской игре и операторской работе [Там же]. Киновед Н. И. Клейман отмечает универсальность Бергмана, которую видит не только в объединении в каком-то смысле нескольких эпох за долгую жизнь. Исследователь указывает на черты кинорежиссёра, независящие от применяемых им методов и тем: «ригоризм, восходящий едва ли не к временам средневековья или реформации», «цинизм, бесстрашие, поразительную откровенность в отношении к человеку (Бергман не был человеком, который успокаивал человечество)» [158]. Режиссер В. Абдрашитов, как и режиссер А. Герман, сравнивает Бергмана с Достоевским. Таким образом, для художественного сообщества фигура И. Бергмана – одна из величайших в киноискусстве. Поэтому и интерпретаций его творчества столь же много, сколько и взволнованных им людей, размышлявших о его природе. Феномену И. Бергмана можно

посвятить отдельное глубокое исследование, для нас же важно определить ключевые особенности авторского взгляда кинорежиссёра, повлиявшие на изобразительный ракурс, реализуемый С. Ньюквистом.

И. Бергман неоднократно говорил, что они с С. Ньюквистом схожим образом смотрят на вещи, то есть речь шла о понимании ракурса в экзистенциальном, а не только в техническом и эстетическом смыслах. Это, конечно, необходимое стартовое условие для коллектива *режиссер-оператор*. Рассмотрим подробнее, в чем выражается это видение.

Активное воображение

Одной из отличительных особенностей авторского ракурса Бергмана-Ньюквиста можно назвать *активное воображение*. И. Бергман неоднократно вспоминал свое детство, отца, который очень строго его воспитывал и был полной противоположностью сына. Бергман был «не от мира сего»: мечтательным, смешивающим вымысел и реальность. «Я не знаю на самом деле, что было со мной», – говорил Бергман в одном из интервью [182]. Согласно одной из распространенных генерализирующих точек зрения, каждый художник (в широком смысле) – в прошлом «несчастный» ребенок, в смысле своей несвободы, которая сформировала яркую потребность в свободе – в конечном итоге потребность самовыражения. И. Бергман называет образование его детства «созданием покорных рабов в иерархической структуре общества», «во главе которой был Бог»: «ученик не имел права говорить». В этом смысле прослеживаются параллели с детством С. Ньюквиста. В документальном фильме его сына о нем, С. Ньюквист рассказывает о первом детском воспоминании, связанном с родителями – бывшими миссионерами в Африке, проводившими в экспедиции по четыре года и год дома в Швеции, в то время как Свен оставался на родине. С. Ньюквист вспоминает слова своего отца: «Мы возвращаемся в Африку... к своим черным детям». Возможно, в какой-то мере отсутствие достаточно комфортных условий для знакомства с миром и готовых ответов на разные вопросы заставили обоих кинематографистов начать моделировать свои

собственные представления о мире, что позже вылилось в создание «киномоделей». Однако это только гипотеза, не имеющая необходимых научных доказательств. При этом следует отметить, что обращение к некоторому параллельному миру – неотъемлемая черта образного мышления как И. Бергмана, так и С. Ньюквиста: это отразилось не только в их собственных свидетельствах, но и в киноизобразительном ракурсе, в зрительском восприятии и аналитических текстах.

Отец С. Ньюквиста был строгим и воспитывал сына в «порядке и наставлениях Господних». Греховным считалось и посещение кино. Любимой книгой С. Ньюквиста была «Сиддхартха» Г. Гессе – история о мальчике-брамине, которому удалось вырваться на свободу и найти свой собственный путь, пройдя разные этапы в поисках смысла жизни. «Я, как и Сиддхартха, хотел вырваться на свободу, быть открытым миру». «Сиддхартха осмотрелся вокруг так, будто видел мир впервые. Мир был прекрасным, странным и мистически расширяющимся» [216].

Эмпатийность

Вторым аспектом авторского взгляда И. Бергмана можно назвать эмпатийность – «тонкую чувствительность» смыслов, человеческих отношений, визуальной формы, реализующейся в использовании полутоонов, а не жестких контрастов, как, например, в фильме «Броненосец “Потемкин”» С. М. Эйзенштейна.

Звукорежиссер П. Лондах в интервью о С. Ньюквисте заметил, что «Свен не был правильным человеком для жесткой киноиндустрии. Он был более утонченным. Он не скверносоловил, не пьянствовал. Он не ускользал, но всегда имел какие-то еще дела. И мы уважали его за это» [216].

Гомоцентричность

Другой важной отличительной особенностью режиссерского подхода И. Бергмана является гомоцентричность. Он любил быть наедине с самим собой – интроверт, смотрящий внутрь своей души [216]. И. Бергман был, прежде всего, импрессивной, а не экспрессивной личностью: ему гораздо

важнее было наблюдать за природой и вторить ей, чем проецировать собственные фантазии, которые, впрочем, он, по-видимому, также считал проявлением природы. Главным объектом наблюдения И. Бергмана был человек. Это выражалось в изобразительном ракурсе как крупный план, часто снятый немного ниже уровня глаз, метафорически как бы «подныривающий» под осознанность взгляда, попадающий в подсознание персонажа. Хронометраж крупного плана также часто увеличен, что заставляет зрителя вглядываться «глубже» портретных «масок» – в действительные чувства персонажей.

«Наиболее значительное достижение в искусстве оператора состоит в том, что камера завоевала человеческое лицо. Живое, изменяющееся человеческое лицо», – говорил И. Бергман в интервью, связанном с документальным фильмом о С. Ньюквисте. – «Камера видит гораздо больше, чем человек», «невероятный инструмент запечатления человеческой души, отраженной в лице». С. Ньюквист, в свою очередь, основанием интереса к портрету считал режиссерский взгляд И. Бергмана: «Бергман заставил меня обратить внимание на лицо – разницу в выражениях, в глазах. Правда всегда во взгляде актера», – говорил С. Ньюквист [Там же].

И. Бергман и С. Ньюквист «проникали» не только в конкретного человека (персонажа), но и в его чувственные взаимоотношения, которые, впрочем, мало проявлялись через «взаимодействия», как в американском кино, однако не были лишены точной киноизобразительной формы. Одним из таких киноизобразительных ракурсов является кадр из «Молчания» (1963), согласно общеизвестному мнению критиков, завершающего фильма «трилогии веры» – двойной крупный план сестер, которые ощущают внутреннюю тягу друг к другу, но при этом их непонимание иногда граничит с тихой ненавистью. В сцене происходит один из немногих «прямых» разговоров героинь: Анна, которая не может простить Эстер, смотрит в окно налево по кадру, она изображена в профиль; Эстер, пытающаяся найти общий язык с сестрой, но все в той же «властной» форме, как, вероятно, и до

начала фильма, – изображена фронтально. Половина ее лица скрывается за профилем Анны. В результате создается сложная, не «прямолинейная» метафора двойственных отношений сестер. Эстер, с одной стороны, ориентирована (мизанкадрово) на Анну, однако при этом скрывает подлинную себя. Анна же, находясь рядом у окна, освещенная одним светом с сестрой – проживающая с ней вместе жизнь, тем не менее отвернута от нее; и даже «разрезает» лицо сестры своим «острым» профилем. Этот же киноизобразительный ракурс И. Бергман со С. Ньюквистом применяют в «Персоне» (1966), где медсестра Альма отправилась с госпожой Фоглер к морю, чтобы вывести ее из состояния молчания, в которое Фоглер – знаменитая актриса театра – вошла на сцене во время одного из выступлений. Постепенно оказывается, что изначальные роли героинь смешиваются, иногда даже меняются местами. В первый день, в сцене на пляже, медсестра пытается погрузиться в личность Фоглер – используется описанный крупный план. В данном случае Фоглер обращена вправо по кадру и изображена в профиль, а за ней фронтально – Альма, пытающаяся найти интересные темы для беседы и разговорить Фоглер. После обеда Альма предельно увлечена собственными рассказами и роли героинь начинают постепенно меняться. Теперь Альма, увлеченная рефлексией истории своей жизни в поисках ее смысла, изображена в профиль и обращена влево по кадру, а за ней с очевидно осознающим взглядом изображена Фоглер. Вариация этого киноизобразительного приема применена также в начале данной сцены. Основным ее отличием от описанных выше кадров является не пространственное сопоставление портретов героинь, а пространственно-временное: одна героиня (доктор) изображена на крупном плане в фас, а в момент ее аналитической речи, обличающей психологию поведения «больной» Фоглер, которая изображена в профиль и обращена направо, камера резко панорамирует на ее портрет по диагонали вниз-направо. Затем снова наблюдается пространственное совмещение героинь: Альма изображена на крупном плане в фас, а сама Фоглер перед ней в профиль,

обращенный направо по кадру. Во всех этих случаях практически невозможно точно определить, в ракурсе какого персонажа изображена сцена – того, кто обращен в фас и активно действует (проникновенно смотрит, говорит), или того, кто «ментально» взаимодействует с партнером. И. Бергман с С. Ньюквистом в каком-то смысле преодолевают классическую драматическую и нарративную «одноракурсность» (линейность) повествования, переходя к диалектическому одновременному сопоставлению и противопоставлению точек зрения. Однако эта диалектика (в том числе киноизобразительная) не столько «контрастная», «четкая», «жесткая», как, например, у С. М. Эйзенштейна: она обогащается большим количеством полутоонов (в прямом изобразительном и переносном смыслах), характерных, например, для «Девяти дней одного года» (1962) М. И. Ромма и его многочисленных учеников (у каждого по своему) – А. А. Тарковского, Г. Данелия, Т. Абуладзе, Г. Панфилова, Р. Чхеидзе, Г. Чухрая, А. Кончаловского, Э. Климова, М. Хуциева. В. Шукшина, что выражается, прежде всего, в мягком освещении и внутrikадровом монтаже. Описываемый изобразительный ракурс настолько «яркий», что неоднократно цитировался другими режиссерами. Один из знаковых тому примеров – фильм «Любовь и смерть» В. Аллена (отметим, что с ним С. Ньюквист будет работать над четырьмя фильмами в США: «Другая женщина» (1988), «Нью-Йоркские истории» (1989), «Преступления и проступки» (1989) и «Знаменитость» (1998), в котором режиссер комично гипертрофирует кадр с «наложением» двух женских портретов. Изобразительно это заключается в лишении композиции кадра «жизненного несовершенства» – совмещённые портреты в фас и профиль напоминают древнеегипетский условный стиль изображения человека, контрастируя с исступленными взглядами героинь и их «обезумевшими» интонациями.

Гомоцентричности, выражавшейся в детальном исследовании человеческого лица, были подчинены многие киноизобразительные ракурсные средства Бергмана-Ньюквиста, в том числе те линейные аспекты

ракурса, которые в теории и практике кино принято называть «крупным планом».

Крупный план

И. Бергману, пришедшему из театра в кино, было чрезвычайно важно проникнуть в души своих героев, чего он смог достичь благодаря использованию крупного плана. Современный кинематограф активно использует силуэтное изображение фигур персонажей, И. Бергман и С. Ньюквист в этом смысле следовали противоположному ориентиру – лицу, глазам. И. Бергман говорил С. Ньюквисту: «Следи за освещением, глаза должны быть хорошо видны, в них – душа, сердце» [79].

С. Ньюквист, описывая режиссерский стиль И. Бергмана в аспекте интереса к духовным, психологическим началам человека, говорил, что «Бергман осмеливается оставаться на крупном плане долгое время» [216]. Ссылаясь на семиотический «механизм различий и сочетаний» Ю. М. Лотмана [104, с. 33], отметим, что благодаря этой увеличенной по сравнению с привычной длиной плана возникает тот эффект, который Брехт называл «очуждением» [29], а В. Б. Шкловский – «остранением» [155, с. 285–286].

Один из первых кадров в фильме «Шепоты и крики» (1972) – более чем двухминутный крупный план страданий умирающей от рака больной, за угасанием которой на протяжении фильма с «холодом» наблюдают две ее сестры. Такая длина плана – норма для этого фильма и одновременно разрушение общей кинематографической нормы, обусловленной преобладающим сегодня голливудским подходом, заключающимся в наблюдении (посредством камеры) за физическими действиями. Благодаря ненормально долгому хронометражу кадра метафоризируется изобразительное содержание мизанкадра: создается образ «бесконечно» долгих мучений уходящей из жизни героини.

Скандинавский фатум

Утонченная чувствительность и внутреннее спокойствие сталкивались, по свидетельствам режиссёра И. Бергмана, с внутренними «демонами»: «темным» миром, полным странной, пугающей, жестокой «магии». Это проявлялось в темах смерти, жестокой сказки – фатума [216].

Исторически И. Бергман наследовал скандинавскую тематическую традицию неотвратимой судьбы человека – фатума, выражавшуюся в соотношении человека и природного окружения. Это, вероятно, является причиной изобразительного интереса к пейзажам, окружающим персонажей, с которыми они «взаимодействуют». Такова, например, знаменитая изобразительная метафора в сцене кульминации фильма «Девичий источник» (1960), в которой фермер Макс фон Зюдов, узнав, что в дом пришли гостевать пастухи, убившие его дочь, рубит березовые веники для бани. В кадре посреди пустого поля растет одинокая береза, к которой подходит отец. Береза тут выступает символом судьбы, что выражено не только центральной композицией, но и окружением: она изображена на фоне бесконечного пейзажа с невысокими горами, над которыми простирается небо с «закручающимся», «мистическим» орнаментом облаков, а на них проецируется крона березы. Отец озлобляется и начинает бороться с берёзой, пытаясь её то повалить, то выдернуть из земли. Характер колебания веток и листьев березы вызывает ассоциации с прической, метафорически береза одушевляется. В конце концов герою удается повалить березу – в метафорическом смысле отомстить природе, судьбе за несправедливую смерть своей дочери: из вертикального положения, направленного вверх, в бесконечность таинственной текстуры облаков, он приводит ее в положение горизонтальное. Теперь она изобразительно «смешиается» с травой (в отличие от четкого силуэта на фоне неба) – метафорически «уравнивается» с материальным смертным бытием. На этом отец-фермер не останавливается: он начинает истязать дерево, отрубая по одной «руке»-ветви. В следующей сцене отрубленные ветви становятся банными вениками, которыми герой

себя хлещет – развивается визуальная метафора предыдущей сцены: приобретает метафорическое значение своего рода обряд приема (перенятия) судебных (от судьбы – березы) функций. Приняв на себя роль судьи и палача, в следующей сцене герой по очереди убивает каждого из бандитов, в том числе подростка. После нахождения трупа своей дочери в лесу, каясь, фермер преклоняется перед Богом, обещая построить на месте трагедии храм. Тогда из-под головы покойной пробивается источник – «Девичий источник».

Планирование производства

«У него еще в процессе съемок все было продумано и осмыслено», – отмечает С. Ньюквист [79]. На примере подготовки к съемкам «Молчания» оператор отмечает большую значимость подготовительного периода, организуемого И. Бергманом. Во-первых, это время позволяло провести все необходимые технологические подготовительные работы с «точностью и усердием», граничащими с дотошностью, что, однако, «экономит огромное количество времени и денег» [229]. Во-вторых, длинный и тщательный подготовительный период позволял всем членам коллектива полноценно погрузиться в фильм, прежде всего в его художественные образы. «Вместо того чтобы резко переходить от одного производства к другому, нам дают время для акклиматизации, неспешно погружаясь в особую атмосферу, которую Ингмар Бергман создает для каждого из своих произведений» [229]. В рамках общих встреч всей съемочной группы разбирались самые мельчайшие аспекты сценария. Например, на так называемую в отечественной традиции «читку» сценария фильма «Молчание» ушло четыре дня непрерывной работы. Для сравнения: сегодня на полнометражный фильм уходит в среднем 2 часа (согласно индивидуальным наблюдениям отдельных производств), и, как правило, таких «читок» проводится 2-3 на разных этапах подготовительного периода. И. Бергман же делал возможным не фрагментарное погружение в материал, а полноценное: «Прежде чем мы приступали к самим съемкам, вся наша съемочная группа обычно уезжала куда-нибудь дня на три. Все, все – и электрики, и рабочие», – рассказывает

С. Ньюквист. – «Больше в моей практике такой предварительной “настройки” ни один режиссер не устраивал» [79].

Помимо общих встреч, И. Бергман проводил отдельные беседы с различными членами съемочной группы, на которых не только уточнялись общехудожественные вопросы в связи с профессиональным направлением того или иного сопостановщика (например, оператора), но и вырабатывались принципиальные технические решения. То есть, можно сказать, что организация творческо-производственного коллектива под руководством И. Бергмана не имела ярко выраженной иерархической структуры, что более подробно будет рассмотрено ниже.

Творческая свобода

Мировоззренческой основой функционирования творческой группы под руководством И. Бергмана, в том числе пары Бергман-Ньюквист, была свобода – как внешняя (от заказа и цензуры), так и внутренняя (творческое «равноправие» среди членов коллектива). По его словам, было совершенно невозможным, чтобы кто-либо из его команды не был связан с художественной деятельностью во взаимодействии с остальными, включая в том числе технический персонал [182]. Противоположный подход наблюдаем, например, у О. Уэлса, считавшего иерархию и контроль важнейшими организующими принципами работы. Полагаем, что во многом благодаря этому фактору обусловлена гармоничная связь киноизображения с содержанием произведения у И. Бергмана. С операторской точки зрения это означает включенность в процесс формирования целостного художественного образа, смысла произведения, а не только техническое исполнение отдельных фрагментов. «Он все умел. И со светом работать, и с движением в кадре <...> С одной стороны, он знал все тонкости моей профессии и мог подать толковый совет, ценную идею, оценить мои усилия и заметить мои ошибки, а с другой стороны, он поощрял мои поиски, мои собственные эксперименты», – описывал своей опыт взаимоотношений с И. Бергманом С. Ньюквист [79].

Реальность «нереального»

Называем ли мы жанр И. Бергмана «магическим реализмом» или «психологическим реализмом», речь всегда идет о художественной достоверности некоторой нематериальной формы бытия, выступающей в качестве основного объекта художественного исследования режиссёра, данной ему, по его собственным словам, в феноменальной реальности видений: не только сновидений, но и воспоминаний. Сталкивался ли он с ними в жизни или они были выдуманы его воображением – об этом режиссер не мог сказать точно. Полагаем, что имеет место быть и то, и другое. Согласно современным исследованиям нейрофизиологов и нейропсихологов, воспоминания всегда «относительны» и реконструируются каждый раз заново в момент «вспоминания» – происходит так называемая «рефабрикация» [105]. Э. Лофтус, американский когнитивный психолог и специалист в области изучения памяти, кратко описывает этот процесс так: «человеческие воспоминания не похожи на видеомагнитофонные пленки или кинофильмы. Когда мы хотим что-то вспомнить, мы не просто выдергиваем целое нетронутое воспоминание из некоего хранилища. Память состоит из доступных единиц информации, а любые возникающие пробелы мы подсознательно заполняем, строя предположения. Когда эти фрагменты объединяются и обретают логический смысл, образуется то, что мы называем воспоминанием [105].

В «Молчании» две женщины и одиннадцатилетний мальчик приезжают в чужой город; они подавлены чувством надвигающейся опасности, как во сне, и не могут передать свои страхи, потому что они не говорят и не понимают языка. При постановке художественной задачи С. Ньюквисту И. Бергман объяснял: «Не должно быть никаких старых, избитых эффектов сна, таких как видения в мягком фокусе или растворение. Сам фильм должен иметь характер сна» [216]. То есть речь шла, во-первых, не о «наигранных» условных имитациях человеческого визуального восприятия, во-вторых, не о конечных следствиях, а об общих закономерностях состояния сновидения,

которые заметны человеку при не кратковременном погружении в такое состояние на контрасте с обычным состоянием, – а о моделировании такого ракурса восприятия, при котором вся жизнь человека происходит во сне. Это задача создания киноизобразительной метафоры жизни-сна, которая представлена в разных аспектах киноизобразительного ракурса на протяжении каждого эпизода фильма. Например, в первой сцене, в которой сестры и ребенок едут в купе поезда, используется только одно направление съемки, что препятствует формированию объемно-пространственного представления об изображаемом мире. Само это направление установлено так, что за камерой вне кадра находится окно как «выход» в окружающее пространство – в изображении практически отсутствует окружение поезда – создается неясное впечатление «вроде бы» едущего поезда. Когда в контексте монтажа демонстрируется вид из окна поезда, наблюдаемый мальчиком, то пейзаж будто бы представляет собой кадр из мультипликационного фильма, где гора выполнена из плоского покрашенного картона. Большинство планов крупные, иногда средние, что также создает камерность и отсутствие представления о реальности пространства. Таким образом, совершенно неясно откуда, куда и где идет этот поезд – и не только в контексте географии, но и контексте самой реальности.

«Страсть к свету» и реализм.

«Страсть к свету» – так охарактеризовал С. Ньюквист одно из важнейших качеств И. Бергмана [229]. Более того, оператор прямо говорит о влиянии И. Бергмана на формирование своих стилистических киноизобразительных ориентиров, которые до знакомства с режиссёром были, по словам С. Ньюквиста, «только для того, чтобы создать большую драматическую перспективу в изображении» и иных формальных эффектов ради них самих.

Выделим две основные претензии, предъявляемые С. Ньюквистом к собственным работам прошлого. Во-первых, это отсутствие или слабая

корреляция киноизобразительной формы с художественным образом, со смыслом произведения. Во-вторых, несовпадение с реальностью распространения света в природе. Результатом этого являлось отсутствие достоверности (реалистичности) в изображении. С. Ньюквист приводит в пример неоправданный контролей свет, используемый только ради подсветки фактуры волос, а также создание эффектных световых акцентов пятнами на декорации, из-за чего от актеров возникало множество неестественных теней на стенах и т. д. Так, С. Ньюквист заключает о своих ранних фильмах: «я вижу переутомленное изображение – изображение, сделанное только ради изображения» [229].

В этой связи интересна динамика изменения киноизобразительного метода С. Ньюквиста. При работе над «Девичьим источником» – первым совместным фильмом С. Ньюквиста с И. Бергманом – был сделан отказ от искусственности, нереалистичности, неоправданности. Далее, при работе над фильмом «Причастие», С. Ньюквист вместе с И. Бергманом начали проводить исследования той реальности, оптические особенности которой впоследствии предполагалось искусственно воспроизвести. Такие наблюдения были инициированы режиссёром: «Мы поедем с тобой на север, заберемся куда-нибудь подальше и в одной из церквей будем сидеть и наблюдать за светом» [79]. По задумке И. Бергмана, события фильма должны были «восприниматься между 12:00 и 15:00 в типичный холодный и облачный скандинавский день в ноябре, с идущим мокрым снегом в воздухе» [229]. Изображение, как говорил С. Ньюквист, «должно было быть бесстеневым, как на самом деле выглядит облачный день». Так, после осмотра около тридцати церквей возле озера Сильян, была выбрана церковь Торсанг, которая впоследствии была детально изобразительно исследована. В сентябре 1961 года несколько дней С. Ньюквист с И. Бергманом провели в этой церкви, наблюдая, как «свет меняется внутри церкви от часа к часу» [229], фотографируя каждое из этих световых состояний. Авторы описывают увиденное как «особое ощущение», вызывающее «особое настроение». «У

нас в фильме должно быть такое же», — сказал И. Бергман, согласно воспоминаниям С. Ньюквиста. Позже эти снимки были использованы как световые ориентиры для освещения декорации церковного интерьера, построенного в кинопавильоне. Таким образом, очевидно определяющее влияние режиссерского видения на киноизобразительный стиль оператора.

Полагаем, что избранный киноизобразительный ракурс прямо связан с особенностями пути к причастию главного героя — священника, для которого, возможно, Бог никогда и не заговорит. Пастор Томас решает провести вечернюю службу для одной лишь Мэрты, на которой, возможно, реально держится эта церковь благодаря её любви к Томасу. Нам кажется точным прочтение этого сюжета Ю. Арабовым, увидевшим в Томасе Фому неверующего, а в Мэрте — Марфу из известного евангельского сюжета о Марии и Марфе [7]. Эта тема в общей форме выражена в облачном рассеянном освещении, в котором на протяжении всего фильма постепенно проявляются множественные градации полутонов.

Рассмотренные нами два условных этапа развития киноизобразительного стиля С. Ньюквиста в общем виде передают динамику стилистики европейского кинематографа. Несомненно, влияние на нее оказали не только смысловые аспекты культуры, но и технико-технологические производственные особенности того или иного исторического этапа. В начале XX века не только был мало разработан кинематографический язык как средство художественного мышления и выражения, но и техника позволяла лишь грубо имитировать световые состояния. В середине и начале второй половины XX века, на которые пришлась деятельность И. Бергмана и С. Ньюквиста, был существенно развит киноязык и кинематографическая техника. Например, С. Ньюквист, заставший переход между этими условными двумя этапами, обращает внимание, что декорация церкви имела потолок, поэтому было использовано ненаправленное (рассеянное) освещение, позволяющее авторам оперировать не на «макро-»тональном уровне, а на «микро-»тональном, заставляя зрителя

выглядываться в мельчайшие изобразительные нюансы тональных переходов и фактур, а также в лица героев. Рассеянное освещение само по себе создает метафору общей статичности (ситуативной, смысловой) ввиду отсутствия явного контраста светлот (а также действий и смыслов), что переводит акцент на внутреннюю динамику – попытку прийти к вере того, кто, казалось бы, изначально должен был ею обладать, – священника.

Важной особенностью, которую необходимо отнести к «реалистическому» подходу, является принцип простоты, которому старался следовать С. Ньюквист во всех работах с И. Бергманом [229]. В киноизобразительном ракурсе это проявлялось, прежде всего, в использовании единого линейного ракурса: выбор единого направления взгляда на мизансцену, не разбиение мизанкадра на множественные отдельные ракурсы, что подразумевается в американском так называемом «continuity style». Например, в finale «Причастия», когда диакон Альготом Фрёвиком (в исполнении А. Эдвалля) высказывает главному герою пастору Томасу Эриксону (в исполнении Г. Бьёрнстранда) свое понимание страданий Христа. Ему кажется, что эти страдания не физические, какими диакон увидел их трактовку в библии, а духовные – непонимание и отречение его учеников и, более того, – молчание господа. Вся сцена изображена непрерывным планом. Сцена начинается с бытовых действий героев в помещении, которые изображены на общем плане. Когда герои присаживаются, то оказываются на более крупном плане, затем по мере погружения в образ, создаваемый диаконом, камера приближается к обоим персонажам, но, достигнув такой крупности, что оба персонажа уже не вмещаются, плавно переходит то на одного персонажа, то на другого, как маятник, отдавая предпочтение сначала диакону, а во второй половине сцены – пастору Томасу, для которого этот рассказ олицетворяет его собственные поиски Бога. Принцип простоты проявляется и в использовании единого тонального ракурса – широкий тональный диапазон, ведущий к

многозначности, в противоположность высокому контрасту, ведущему к большей однозначности, определенности.

Простота изображения проявляется во всех картинах И. Бергмана. Трюффо восхищался радикальным очищением изображения от всего «лишнего», например, случайных прохожих, столь близких «новой волне» [153]. При этом Бергмановская «простота» есть простота «высокая», связанная не только с очищением образа от «ненужного», но и с синтезом «необходимого». По словам М. Трофименкова, И. Бергман обладал умением «сплавлять формальные приемы авангарда и внятность социального дискурса», что явилось ключевой причиной того, почему противники трактовали его как «признак его вторичности», а сторонники – как «свидетельство художественной цельности» автора [153]. Как уже упоминалось выше, Годар связал Бергмана с художественной вселенной в смысле её неповторимой разнообразности, свободы, которой невозможно подражать [Там же].

Реалистичность и простота киноизображения С. Ньюквиста вдохновляла многих известных кинооператоров. Например, кинооператор В. Зигмунд говорит о существенном влиянии работ С. Ньюквиста на его склонность к «мягкому» освещению, способному делать вещи выглядящими реалистично [216]. В. Стораро, которого можно назвать философствующим кинооператором, отмечает простоту как ключевую особенность стилистики С. Ньюквиста, что выражается в использовании только одного композиционного мизанкадрового элемента, например, осветительного (рисующего света) [216].

Итак, полагаем, что причастность режиссера к киноизображению, в том числе к киноосвещению, позволяет не только во многом сформировать выразительный киноизобразительный стиль фильма, но и самым прямым образом участвовать в формировании киноизобразительного метода оператора. С. Ньюквист рассказывает, как трудно ему давалась работа с другими режиссерами после опыта с И. Бергманом: «Например, работая с

Романом Поланским, я предложил ему предварительно обсудить свет, на что он мне ответил: “Это твоя работа, а не моя”. Мне было странно это слышать» [79].

Социокультурные изменения, связанные с увеличением темпа жизни, несомненно, затронули не только темы, интересующие кинематографистов, но и способы их выражения. Сегодня редкий режиссер и оператор позволяют себе «остановится и задуматься», взглянуться в человеческое лицо, «проникнув» в его чувства и мысли. В основном постановочные решения фильмов основываются на активной мизанкадровой динамике: мизансценическом действии, «поддержанном» динамикой камеры. Можно сказать, что мизанкадровые решения стали более «грубыми», менее детализированными – современные кинематографисты часто используют более «яркие» и короткие композиционные элементы во всем: от тем и идей до драматургии и мизанкадра (в том числе монтажа). В этом смысле кинематограф 1960 годов – антипод периоду начала XXI века. Он, можно сказать, «на новом витке» вернулся к выразительному методу, основа которого была заложена в районе 1925 г.

Творчество кинооператора как проявление интегрального единства технического приема и метафоры в кинематографическом ракурсе

Мы считаем необходимым обратить внимание на важную для понимания кинопроцесса проблему – на пограничность профессиональной деятельности кинооператора, которая заключается, прежде всего, в том, что ее основу традиционно составляют технико-технологические методы и способы создания кинокадра, необходимость увязки кинокадра с мизансценой, драматургией и смыслом кинофильма. Речь идет о пограничности профессиональной деятельности кинооператора, что обусловлено присутствием в данной профессии технико-технологического и философско-эстетического начал.

В современной социокультурной ситуации обстоятельства пограничности [76, с. 238] технико-технологического и философско-

эстетического аспектов в творчестве кинооператора приобрели особую значимость и актуальность.

Кинопроизводство и кинооператорство всегда были ориентированы на самые передовые технологии и технику, что уже привело к существенному увеличению объемов механизации, автоматизации, роботизации, компьютеризации и цифровизации в деятельности кинооператора. Это повлияло на существенное увеличение объема технико-технологических знаний и умений в профессиональной деятельности кинооператора.

При этом ограниченные возможности режиссера-постановщика фильма в освоении технико-технологических аспектов, которые необходимы для постановки кинокадра, создали условия для более глубокого освоения философско-эстетических аспектов кинопроизводства кинооператором. Что естественным образом привело к участию кинооператора в постановке фильма и отразилось в динамике названия профессии: от оператора до оператора-постановщика. Возросшая в разы динамика кинопроизводства, во многом уже ставшего массовым, и сохранение требования высокой степени оригинальности кинокадра повысили роль философско-эстетических знаний в профессиональной деятельности кинооператора.

Однако изучение специальной литературы [51–57; 72; 94; 107; 114; 183; 196; 239], посвященной теоретическим аспектам профессиональной деятельности кинооператора, показало, что проблема установления связи технического и философско-эстетического аспектов в культуре кинооператора в большинстве случаев решается на субинституциональном уровне с субъективных позиций автора [94, с. 3].

Такой исключительно личностный подход к установлению связи между техническим и философско-эстетическим аспектами приемлем только для специалистов наивысшей квалификации, обладающих высоким уровнем философско-эстетических знаний; исключительно творческих личностей, что находится в противоречии с установившимся массовым характером кинопроизводства.

По нашему мнению, путь решения этой проблемы следует искать в смещении акцентов в профессиональной деятельности кинооператора с технико-технологического на философско-эстетический при повышении объема технико-технологических знаний.

Основу такой позиции создают рассуждения о том, что непосредственным практическим результатом деятельности кинооператора является кинокадр, создаваемый в соавторстве с другими участниками кинопроизводства, качество которого как базового элемента произведения кинематографического искусства оценивается, прежде всего, в философско-эстетических категориях: прекрасное – безобразное, возвышенное – низменное, трагическое – комическое, гармония, баланс, единство (целостность), высокая простота (точность, акцентированность и лаконичность), новизна (идейная, стилевая), катарсис, экспрессия, импрессия, симпатия, эмпатия, антипатия и др.

В связи с этим особый интерес представляет мало изученное в отечественной гуманитаристике, но весьма репрезентативное в своей культурной значимости творчество и теоретические изыскания известного итальянского кинооператора и теоретика кинооператорской культуры В. Стораро, который приложил много усилий для установления связи между технико-технологическим и художественно-творческим аспектами в профессиональной деятельности кинооператора. Синергизм кинофильмов-артефактов, оцененных Оскарами, и теоретических рассуждений В. Стораро уже стали уникальным явлением в современном кинематографическом искусстве, заслуживающим особого внимания и изучения.

О соотношении технологического и познавательного в творчестве кинооператора в трактовке В. Стораро

В одном из интервью сооснователю Global Cinematography Institute Ю. Нейману В. Стораро отметил, что «сегодня главный вызов перед кинооператором состоит в том, чтобы быть *не* только специалистом по технологиям» [227]. При этом технология, в понимании В. Стораро, не может

быть использована в отрыве от выражаемых идей, видения и смысла [196, с. 333]. Таким образом, В. Стораро четко указал на два приоритета в деятельности кинооператора: «как снимать» и «что снимать». И в явном виде показал естественную доминанту «что снимать» над «как снимать» при высоком уровне понимания последнего [196, с. 333].

Свою позицию о доминанте творческо-познавательного начала в кинооператорской деятельности над технологическим Витторио Стораро раскрыл через активно используемый им термин «writing with light» (письмо, живопись светом), введенный им для контраста с позицией большинства своих современников-кинооператоров 70-х годов прошлого века, которые рассматривали кинооператорскую деятельность как «рисование светом» [197]. Особенno ярко новое название контрастирует с названием знаковой в то время книги «Painting with light» (1949) [183] известного американского кинооператора венгерского происхождения Джона Олтона, опубликованной на полвека раньше изысканий В. Стораро. «Люди часто говорят, что я рисую светом. Это не верно. Я пишу светом», – обращает внимание на ключевое различие В. Стораро [190].

Ошибочность общепринятых представлений о том, что кинооператор является аналогом рисовальщика, а не художника, В. Стораро показал на смысловой разнице между словами «painting» (*рисование*) и «writing» (*письмо*) [190]. По всей видимости, В. Стораро понимал под «кинорисованием» кинооператора формальное получение изобразительной копии реальности, а под «кинописьмом» – творчество «кинописателя» на особом киноязыке – «визуальном языке со своей собственной лексикой» [197].

Основываясь на данных рассуждениях, мы посчитали, что точнее «writing with light» перевести не как «письмо светом», а как «живопись светом», позаимствовав данный вариант из названия перевода документального фильма о В. Стораро (бывш. телекомпанией ОРТ) «Живопись светом» («Writing with light», 1992) Д. Томпсона [152].

По сути, В. Стораро подводит к мысли, что киноязык, как и любой другой язык, требует собственного порядка его применения, основанного на результатах познавательной деятельности, что определяет кинематографическую деятельность, прежде всего, как познавательную и творческую. «Помимо великолепного владения технологией, кинооператор должен знать не только как, но и когда и, главное, почему применять тот или иной технический прием» [196, с. 332].

Таким образом, теоретические рассуждения В. Стораро о соотношении технологического и познавательного аспектов в кинооператорской деятельности уточняют роль кинооператора в киноискусстве, связывают кинооператорскую деятельность с протяженной и богатой традицией художественного творчества, в контексте которого художник и писатель являются в первую очередь исследователями, мыслителями, а не рисовальщиком или писарем.

Еще одним аспектом пограничности технологического и познавательно-творческого в профессиональной деятельности кинооператора является преобладание динамики высоких кинематографических технологий над динамикой их освоения, что приводит к резкой диверсификации профессиональной кинооператорской деятельности и к ее разделению на отрасли (оператор камеры, оператор фокуса, оператор тележки и крана, оператор механических и электронных систем стабилизации камеры, оператор беспилотного летательного аппарата). Это создает необходимость их интеграции в единый кинематографический процесс на основе более высокой познавательной деятельности: *hi-tech* требует *hi-hume*.

Пограничность культуры кинооператора проявилась и в названии профессии. Так, представляясь в интервью, В. Стораро часто произносит: «Я не “director of photography” (рус. «режиссер фотографии»), я cinematographer (рус. «кинооператор») [196, с. 329]. И поясняет это суждение наличием двух ошибок в названии профессии “director of photography”, допущенных

пионерами кинематографа, которые механически перенесли логику фотопроцесса на логику кинематографии.

Суть первой ошибки, по мнению В. Стораро, заключается в том, что фотография – это индивидуальное искусство, в то время как «кино является результатом совместной деятельности и может создаваться исключительно благодаря вкладу нескольких соавторов» [240, с. 8], каждый из которых имеет собственную сферу и средства выражения. При этом все создатели кинопроизведения управляются, «как музыканты в оркестре, главным автором кинематографической деятельности (и произведения) – режиссером» [240, с. 8]. Таким образом, В. Стораро указывает на то, что при создании фильма может быть только один «директор» постановки – режиссер. И указание в названии профессии слова “*director*” не отвечает ее содержанию.

Интересны в этой связи суждения М. И. Ромма, рассматривающего динамику взаимоотношений режиссера и сопоставленников. Период расцвета немного кино (1925-30 годы) М. И. Ромм называет годами «режиссерских индивидуальностей», вокруг неповторимых особенностей которых «вращалось» все кино. Кассовый провал, по словам М. И. Ромма, «не был позором, наоборот – признаком особой сложности, оригинальности – неповторимости режиссерского языка» [135, с. 381]. «Настоящий, неповторимо своеобразный режиссер не должен быть понятным для рядового зрителя. Лучше даже, чтобы и специалисты понимали его не до конца. В этом случае наличие гениальной неповторимости бесспорно» [135, с. 379]. Всякое планирование процесса также обесценивалось – возникла «теория эмоционального сценария», содержанием которого была не драматургия, а «ряд эмоциональных толчков». Позиция режиссера этих лет М. И. Роммом понимается как роль «диктатора», единолично концентрирующего все содержательные аспекты фильма, оставляя остальным членам коллектива лишь «механическое выражение режиссерской неповторимой индивидуальности» [135, с. 384–385]. Но уже в 1930–1940 годы ситуация меняется – в качестве основания содержания кино стали все больше

понимать драматургию. Очевидно, придерживаясь данного подхода, М. И. Ромм развивает тезис К. С. Станиславского о том, что режиссер умирает в актере, заявляя, что кинорежиссёр умирает в драматурге, актере, художнике, операторе, композиторе, которые непосредственно реализуют картину [135, с. 384]. Задачу режиссера он видит в выражении себя через «ряд творческих, максимально полно раскрытых индивидуальностей (сопоставщиков), целиком подчинив работу каждого из них единому идейному и художественному заданию [135, с. 384–385]. Таким образом, изменяется и роль оператора, который становится включенным в творческий процесс наравне с другими сопоставщиками под художественным руководством режиссера. А. С. Кончаловский, ученик М. И. Ромма, продолжая осуществлять этот подход, так описывает процесс своего взаимодействия с оператором: «я организую жизнь, а оператор ее снимает – как хочет, сам, без моего вмешательства. Если оператор тонко чувствует режиссера, то он обязательно снимет так, как мне хочется» [88, с. 34]. И. Бергман идет еще дальше и заявляет о категорическом условии участия всех членов съемочного коллектива в творческой деятельности, в том числе технических специалистов.

Суть второй ошибки, по мнению В. Стораро, заключается в том, что фотография – это единственное и неизменное изображение – статика. А природа кинематографа во множестве движущихся изображений – динамика [94, с. 3]. «Я не являюсь хорошим фотографом. Я кинооператор <...> Мне требуется время, чтобы развить идею» [190].

Аналогичные рассуждения содержат и многие другие специальные источники, что подтверждает актуальность позиции В. Стораро [51; 52; 72; 94; 107; 114].

В отечественной традиции распределение кинематографического труда на разных этапах развития дало три названия сферы профессиональной деятельности по созданию изобразительной композиции фильма [114]: «главный оператор», «оператор-постановщик» и «кинооператор». При этом,

несмотря на разные названия, суть профессиональной деятельности понимается единообразно иозвучно с изложением содержания профессиональной деятельности профессии «*cinematographer*» В. Стораро.

Точный перевод *cinematographer* на русский язык, однако, не может быть выполнен прямым переносом значений, и ошибочно выглядел бы как *кинематограф* (по аналогии с *фотограф*) или *кинематографист*. Следует отметить, что на заре кинематографа существовал единственный интегральный деятель кино (он же единственный автор) – *кинематографист*, что на английском означает *filmmaker* и теперь часто употребляется как синоним режиссерской профессии. Однако в отечественной культуре *кинематографист* не тождественен кинорежиссёру и тем более кинооператору, обозначая любого деятеля киноискусства.

Термин «главный оператор» соответствует кинематографической культуре середины – второй половины XX века, что отражено в одноименном документальном фильме М. Л. Аграновича о всемирно известном кинооператоре этой эпохи В. И. Юсове – соавторе режиссеров А. А. Тарковского, Г. Н. Данелии, С.Ф. Бондарчука, а также долгое время заведующем кафедрой кинооператорского мастерства ВГИК. Этот период характерен заметным увеличением массовости отечественного кинематографа, что отразилось в пересмотре сущности кинооператорской деятельности: в явном виде обозначился вектор на закрепление ее творческой основы. Оператор стал «главным оператором».

Современная тенденция по увеличению творческой составляющей в кинооператорской профессии породила новое название – «оператор-постановщик». Полагаем, что в современном кинематографе термины «оператор-постановщик» и «кинооператор» следует понимать как полное и сокращенное названия одной сферы профессиональной деятельности. При этом термин «оператор-постановщик» наиболее точно и полно раскрывает соответствующую суть профессиональной деятельности: часть «оператор-» репрезентует технологическую сторону профессии, связанную с

практической деятельностью по созданию кинокадра (оперативной деятельностью с киноаппаратом), а часть «-постановщик» отражает познавательно-творческую сторону профессии и четко заявляет о соавторстве с режиссером-постановщиком в создании постановочного проекта фильма.

Неоднозначный сегодня термин «оператор», на наш взгляд, следует закрепить за профессией, связанной с описанной практической оперативной деятельностью, имеющей более точные названия: «оператор камеры» или «камерамен» (от англ. *cameraman*).

В данном аспекте естественная инерция мышления нормативно-правовых регуляторов пока отстает от практической профессиональной деятельности. Так, положения статьи 1263 Гражданского кодекса Российской Федерации не учитывают динамику профессиональной деятельности кинооператора в сфере постановки фильма и не включают кинооператора (оператора-постановщика) в закрытый перечень авторов фильма наряду с режиссером-постановщиком, автором сценария и композитором [59, ст. 1263]. Подобная инерция в законодательстве наблюдается и за рубежом: в частности, в Италии – на родине В. Стораро [240, с. 8–9], что побуждает продвинутых кинематографистов-кинооператоров (В. Стораро и Европейское общество кинооператоров) активно и обоснованно лоббировать устранение дискриминационного ограничения и наделение кинооператора правовым статусом соавтора фильма.

Связь и динамика техническо-технологических и философско-эстетических ориентиров в творчестве кинооператора

Изучение теоретических и практических аспектов связи кинооператорских технологий и техники с философско-эстетической сутью их применения показало, что в этом вопросе пока не существует общепринятой позиции.

«Я осознал, что в киношколе меня учили в основном камере, оптике, пленке, сенситометрии – всему, касающемуся технологии. Но никто не учил меня, как интерпретировать историю», – вспоминает В. Стораро [198].

Автор, как молодой кинооператор и недавний выпускник ВГИК, на своем опыте испытал разрыв между освоенными в процессе обучения профессиональными технологиями и общими знаниями по профессии.

Действительно, в настоящее время информационная модель традиционной профессиональной деятельности кинооператора основана, прежде всего, на познавательном процессе техники и технологий, что отражено в ФГОС ВО по специальности «Кинооператорство», а вопросы содержательного характера применения техники и технологий, основанные на философско-эстетическом познавательном процессе, включены в эту информационную модель в самом общем объеме, носят ознакомительный характер.

При этом в рамках практической реализации профессиональной деятельности кинооператор в наши дни, особенно в рамках производства сериалов, нечасто попадает в обстоятельства наличия добротного киносценария, проработанной режиссерской экспликации, а также достаточного времени на участие в разработке «режиссерского сценария» (съемочного сценария), выбор интерьеров и экsterьеров, участие в разработке декорационного оформления художником-постановщиком. Чаще происходит наоборот: оператора обременяют ответственностью за принятие окончательного изобразительного решения кадра, а значит, и за качество связи между драматургией фильма (и отдельного кадра) с избранными техническим и технологическим средствами их реализации. А для принятия качественного профессионального решения о применении кинооператорских технологий и техники явно недостаточно общих представлений о философско-эстетических основах кинематографической культуры. Таким образом, в современной информационной модели профессиональной деятельности кинооператора сложился парадокс между условным уровнем

знаний и умений в части познавательной и философско-эстетической деятельности и необходимостью принятия им решений по художественному и техническому решению кинокадра с позиций высокого уровня познавательной и философско-эстетической деятельности.

Для устранения этого парадокса на практике кинооператоры в индивидуальном порядке самостоятельно дополняют типовую информационную модель профессиональной деятельности кинооператора углубленными знаниями в части познавательной и философско-эстетической деятельности.

Изучение специальной литературы, посвященной профессиональной кинооператорской деятельности, показало, что ведущие отечественные и зарубежные специалисты по теории кинооператорской культуры (в частности, В. Стораро [239; 240], В. С. Нильсен [114], Л. Косматов [94; 95], А. Д. Головня [52], М. Е. Голдовская [51], С. Е. Медынский [107], В. Н. Железняков [72]) отмечают, что уже сформирована массовая потребность в значительном увеличении доли философско-эстетических знаний по отношению к технико-технологическим.

Таким образом, можно констатировать, что в профессиональной деятельности кинооператора произошла смена ориентиров с исключительно технико-технологических на технико-технологические, связанные с познавательными и философско-эстетическими.

Также известно, что кинематограф как искусство имеет дело не столько с реальными объектами и явлениями, сколько с их образами: символами, знаками, метафорами и т.п., – благодаря которым возможна передача смыслов от субъекта к субъекту.

Эти информационные эквиваленты есть необходимое условие взаимодействия, основанного на информационном обмене (коммуникации), представляющем собой систему обмена сообщениями согласно условным правилам – коду, вне которого коммуникация становится бессмысленной. Код имеет место в любом коммуникативном акте независимо от осознания

его наличия. «Эстетическое сообщение является собою пример многозначного сообщения, которое ставит под сомнение наличие самого кода. Благодаря своему контексту такое сообщение создает столь необычное соотношение между знаками, что нам всякий раз приходится изменять самый способ отыскания кода», – уточняет известный литератор и теоретик культуры У. Эко [177, с. 81]. Особую значимость это положение находит в рассмотрении творческой деятельности: как уже отмечалось нами в предыдущей главе, «пока не установлена программа кодов, на которых основывается сообщение, мы не можем продвигаться по пути распознания моментов подлинного творчества. Если коды неизвестны, невозможно даже установить, имело ли место творчество» [177, с. 82].

Тональные аспекты ракурса на примере фильма «Бульворт» (1998)

Политическая киносатирика «Бульворт» (1998, реж. У. Битти) не так широко известна, как другие работы В. Стораро, однако она в полной мере демонстрирует использование описанных им теоретических основ творчества кинооператора, особенно касающихся цвета для организации повествования. Фильм «Бульворт» ввиду простого сюжета, а также полноте использованных цветовых категорий позволяет проиллюстрировать систему ориентиров В. Стораро более лаконично. Критерием для выбора стал также факт наличия комментариев В. Стораро к фильму, опубликованных в журнале *American Cinematographer* [199], с которыми мы соотносili свои суждения, проверяя последние.

Открывающая сцена фильма представляет главного героя – сенатора Джая Бульворта, кампания которого по выборам на второй срок заведомо провальна. Политик полагает, что его карьера окончена. Бульворт в страданиях сидит ночью своем кабинете, практически погруженный в полную темноту. На столе горит лампа, но она не создает никакого теплого уютного ореола вокруг себя. За окном ливень и сверкает молния, белый свет которой резкими направленными уколами пробивается внутрь, разрезая черноту пространства. В. Стораро поддерживает данную драматургическую

ситуацию всеми выразительными средствами, раскрывающими крайне дурное положение духа главного героя, находящегося в полном упадке. Для героя конец карьеры означает конец всей жизни. Этому вторит отсутствие динамики камеры, отсутствие какого-либо выраженного цвета, порождающего чёрный. Жесткое боковое освещение на портрете главного героя погружает его лицо то в полную тень, то ломает лицо четкими острыми тенями.

В следующей сцене, продолжающейся в том же кабинете уже утром, атмосфера почти не меняется. Становится лишь немного светлее: за окном солнечная погода, но внутрь яркие лучи упорно не попадают. Бульворт подписывает контракт на огромную сумму, которая достаться дочери после его смерти, а потом заказывает свое убийство, которое должно быть исполнено во время его поездки в Лос-Анджелес в рамках увядающей предвыборной гонки.

Повсюду сопровождающие Бульворта журналисты передвигаются за его лимузином в телевизионном фургоне. На наш взгляд, журналисты не несут никакой драматургической функции в развитии основной повествовательной линии – внутренней проблемы главного героя, а существуют только как метафора (политик всегда находится на виду общественности), а также обосновывают авторское сопровождение главного героя повсюду, что позволяет на контрасте выделять сцены, где герой остается вне поля видимости журналистов и может раскрыться более интимно. Так, интерьер фургона изображен нейтрально во всех отношениях. Используются только средние и общие статичные планы (насколько это позволяет пространство небольшого фургона), объекты в которых композиционно статичны. Освещение имеет также невыраженный характер – фронтальное мягкое рассеянное. Цвет света также нейтрален и может быть описан в рамках ориентиров В. Стороро как серый, символизирующий саму нейтральность во всех смыслах.

В Лос-Анджелесе герой первым делом посещает церковь в афроамериканской общине, «где главный цвет в костюмах и реквизите красный» [199], символизирует рождение и жизнь. Хотя освещение выполнено в оранжевом свете, что тоже точно работает на драматургию, психологически доминирующим цветом сцены является именно красный, что позволяет выделить два поля для трактовки. Во-первых, это раскрывает обстоятельства, в которых находится герой – церковь, ассоциируемая с концептами рождения (начала жизни), перерождения (инициации), где царит радостная, добрая, комфортная атмосфера, созданная с помощью оранжевого света – мягкого, почти солнечного (по эффекту) освещения. Во-вторых, красный свет является метафорой, изображающей начало динамики по разрешению внутреннего конфликта главного героя. Герой первый раз пробует сказать со сцены правду о лживой ситуации в политике, от чего получает искреннее удовольствие и воодушевление. Темнокожая девушка Нина, которую он замечает в церкви и которая после будет сопровождать его на протяжении всей истории, тоже одета в красную спортивную куртку, что, по-видимому, символизирует зарождение их отношений. «Он начинает путь к становлению более сбалансированной личностью» [199].

Интересно, что нейтрально изображаемый интерьер фургона в сером цвете единственный раз за весь фильм – в данной сцене – выполнен в созвучной интерьеру церкви цветовой гамме. Полагаем, что это было сделано для поддержания монтажного единства визуального повествования и прямо не относится к раскрытию линии журналистов.

Красный цвет используется и в рамках локальных задач внутри разных актов для изображения мотива рождения нового, начала, возникающего как столкновение ярких противоположностей – активация конфликта, начало движения к его разрешению или начало завершающей его фазы. Во время теледебатов Бульворта со своим оппонентом красный обнаруживается в американском флаге (проецируемый на огромный экран на фоне телестудии) и галстуке сенатора, что символизирует неожиданное начало

безоговорочного лидерства Бульворта в политической гонке, к которому он, по сути, не стремился, рассказывая с телеэкранов о продажности журналистики и политики. Угнанная Бульвортом машина торговца наркотиками (тоже красная) символизирует начало нового этапа в истории главного героя и соответствующего третьего акта [199], в котором Бульворт переходит от критики к созиданию, а окружающая его афроамериканская община за это начинает считать его «своим ниггером» (разумеется, в положительном смысле).

Из церкви Джей Бульворт едет на встречу с голливудскими кинопродюсерами в частную резиденцию, где обычно он «поднимает деньги» у толстосумов. Главный герой, почувствовав вкус жизни, высказав правду в церкви, продолжает – теперь резко негативно и непристойно характеризует кинофильмы, снимаемые только ради уплотнения кошельков ушлых инвесторов [199]. Доминирующим цветом является оранжевый, символизирующий ощущение комфорта главного героя.

После встречи с кинопродюсерами Бульворт едет в ночной клуб, в освещении интерьера которого В. Стораро использует желтый, голубой и пурпурный цвета как оппозиции к основным цветам «(красному, зеленому и синему), которые означают дневной свет» [199]. «В этой сцене Бульворт обращает внимание на свои подсознательные чувства» [Там же].

Локальное использование цветов, не разрушающее главную цветовую доминанту сцены, тоже полностью отражает драматургическую ситуацию. Например, когда Бульворт пытается танцевать с Ниной, теперь сопровождающей его повсюду в качестве помощницы по предвыборной кампании, он освещен оранжевым светом в знак ощущения комфорта. Когда к Джою подходит брат Нины, не желающий ее отношений с «белым» (парнем), и угрожает Джою, то брат освещен светом цвета индиго, передающим материальную силу.

«На следующий день он отправляется на собственную вечеринку в гостиницу Беверли Виллаер, где, вопреки ожиданиям гостей, начинает всем

говорить, что думает на самом деле» [199]. В первый раз Бульворт действительно откровенен в своих чувствах среди своих коллег, совершенно этого не ожидающих. Доминирующим цветом в сцене является жёлтый, символизирующий осознанность действий главного героя. Яркостной характер освещения подобен сцене в церкви и сцене встречи с кинопродюсерами – без ярко выраженного контраста. Использован общий рассеянный свет и «пробивающиеся» внутрь солнечные лучи большей яркости, что создает непринужденную легкую атмосферу и передает ощущение уравновешенности чувств главного героя и движение к истине (свету), тем самым показывается, что герой поступает правильно и ему комфортно.

Сцену теледебатов В. Стораро решает в зелёном цвете в качестве доминантного. «Это первый раз, когда он открывает свои чувства публике» [199]. Зелёный цвет передает внутреннюю интенцию Бульворта к консолидации с коллегами через осознание ими истинного положения дел. Джей впервые критикует не других, а начинает с себя, делясь этим знанием с присутствующими. Светотеневой рисунок подобен прошлой сцене, выражает направленность главного героя в сторону света.

Бульворт пытается отменить заказ на собственное убийство, но это постоянно не удается сделать по самым разным обстоятельствам в течение всего фильма. И он не знает, кто убийца. Нина помогает ему спрятаться и «приводит его в дом своей бабушки, где он впервые за фильм чувствует себя в безопасности», полагая, что убийца там его не найдет. «Мы использовали синий, чтобы передать свободу» [199] как чувство будущего, через обретение сильного духовного качества – интеллекта.

В соседней сцене, решенной в таком же доминантном цвете, Джей, чувствуя себя свободно благодаря осознанию за собой правды, помогает афроамериканским детям избежать проблем с полицейскими, которые пытаются спровоцировать детей ради развлечения.

В поисках Нины по «черному кварталу» Джей попадает в дом к торговцу наркотиками, который «держит район». В квартире много вооруженных бандитов. Торговец наркотиками хоть и оценивает поступок Джая на улице как помощь, однако, «объясняя почему он использует детей для продажи наркотиков» [199], аргументирует это продажностью таких политиков, как Джей. Торговец наркотиками в этот момент становится лицом всей афроамериканской общины, морально отстаивая свои человеческие права перед Бульвортом. Цвет индиго, в котором решена сцена, символизирует не только материальную силу, но и социальное лидерство (торговца наркотиками); позволяет изобразить это внушающее давление на главного героя.

В предкульмиационной сцене, когда Бульворт понимает, что тот, кого он считал киллером, только папарацци и начинает приближаться к мысли о сопровождающей его повсюду Нине, они едут в машине, сидя на передних сидениях. Ночь. Сцена начинается с портрета Бульворта, понимающего, что «это был не он». Портрет Джая освещают медленно переходящие один в другой уличные фонари, один из которых скрывается после вопроса Бульворта самому себе. На ответном портрете Нины появляется свет другого уличного фонаря, как бы давая ответ на вопрос Бульворта. Свет фонаря освещает только нижнюю часть лица, скрывая правду в глазах Нины, и тут же затухает вновь, оставляя только жесткий абрис контровым светом. Кадр нарочно долго не заканчивается, акцентируя внимание зрителя на том, кто находится в тени. Цвет света уличных фонарей бесцветный. Согласно концепции В. Стораро, в сцене доминирующим светом выступает чёрный. Тусклый белый (с точки зрения светотехники) цвет в композиции не создает значительной светлоты, чтобы создать психологическое ощущение белого цвета. Однако намеки на белый мы видим на портрете главного героя – это символизирует истинное положение дел, к пониманию которого приближается (и в буквальном смысле – на автомобиле) Бульворт. Этот важный момент выделен еще и музыкальным контрапунктом.

В кульминационной сцене, в которой Нина привозит Бульвorta в свой дом, где его никто не смог бы найти, герой уже понимает, что его убийца должен быть где-то совсем рядом с ним. Джей открывается Нине. Напряжение растет. Комнату освещает только жесткий тусклый свет из окна – то ли имитирующий свет луны, то ли уличного фонаря. Направленный тусклый белый свет стелется по полу, стене, почти не попадая на Нину, все еще находящуюся в тени, но все ярче освещает портрет Джая, приближая раскрытие ситуации. Свет продолжает мотив тайны в световом рисунке, подобном прошлой сцене, но постепенно меняется на портретах героев местами. Портрет Нины все чаще оказывается направленным к свету, к пониманию, а портрет Бульвorta все чаще возникает как темный силуэт, с еле заметными деталями, на светлом фоне, создаваемом бесцветным светом, стремящимся к белому цвету как символу баланса.

Развязка. В последней сцене конфликт фильма урегулирован, и впервые за весь фильм используется белый цвет, объединяя в себе все другие оттенки. «Мы не использовали белый цвет, пока он не завершит свою историю, не решит свое внутреннее противоречие и не станет вновь полноценной личностью» [199]. В сцене присутствуют даже оттенки тёплого оранжевого, символизирующего комфорт.

Интересным обстоятельством является то, что посценовая динамика развития доминирующих цветов выглядит следующим образом: черный, красный, оранжевый, желтый, зеленый, синий, индиго, фиолетовый, белый. Серый как нейтральный цвет сопровождает все повествование. Данная динамика полностью совпадает с расположением цветов в световом спектре (от длинных волн до более коротких), а также с ориентирами В. Стораро, согласно которым цвета существуют в рамках противоположностей «тень – свет» и раскрываются на пути от тени незнания и пустоты к белому – знанию и гармонии в такой же последовательности, как это использовано в фильме. Это позволяет говорить не только о локальной (посценовой) цветовой

организации изобразительного решения, но и визуальной структуре всего фильма, изображающей динамику драматургии.

Анализ световой и цветовой партитуры данного фильма позволяет установить, что описанные В. Стораро теоретические основы кинооператорской деятельности должны быть использованы кинооператором при разработке киноизобразительного ракурса: в частности, в его аспектах композиции кадра как структуры базового элемента фильма – кинокадра, отражающего в изображении базовую драматургическую единицу. При разработке кинооператорских элементов мизансцены [240, с. 9], отраженной в схемах установки камеры и освещения, кинооператор должен руководствоваться техническими основами: светотехникой, экспонометрией, оптикой, цветоведением. Такой подход применим также при анализе кинопроизведений. Например, в кульминационных сценах фильма был использован белый (балансный относительно камеры) свет осветительных приборов, однако с точки зрения композиции кадра доминирующим в итоге оказывается черный цвет, так как белый свет освещал объекты в кадре крайне слабо и точечно, не создавая психологического ощущения белого. Так, использование черного цвета было художественным композиционным приемом, а белого – техническим, осветительным.

Предложенные Витторио Стораро теоретические основы кинооператорской деятельности (элементы – свет – цвет) дают возможность кинооператору частично решить фундаментальное противоречие своей профессиональной деятельности, соединив физические аспекты света с «метафизическими» и общекультурными (философско-эстетическими). На наш взгляд, данные теоретические основы не в полной мере позволяет кинооператору напрямую работать с киносценарным материалом, а также не в полной мере удовлетворяет потребностям коммуникации в рамках соавторской с режиссером постановочной деятельности. Киносценарий создается драматургом на языке драматургии – языке действий, выражающих, по сути, человеческие отношения. Режиссер, работая над

постановкой, использует язык драматургии, переводя его в собственно постановочный (мизансцена, кадр, монтаж). Так, для успешной коммуникации в творческом коллективе и реализации художественных задач кинооператору, на наш взгляд, необходимо связать описанные В. Стораро основы кинооператорской культуры, касающиеся света и цвета, с драматургическими основами.

Таким образом, увязка технико-технологических инструментов кинооператорской деятельности с познавательными философско-эстетическими аспектами нуждается в специальных ориентирах (кодах или правилах), позволяющих осуществлять подлинно творческую художественную кинооператорскую деятельность, освободившись от «иллюзий по поводу мнимых завоеваний творческого духа, неконтролируемой фантазии и “чистого» слова» [177, с. 82].

Изучение существующих теоретических основ кинооператорской деятельности, изложенных в проанализированной нами специальной литературе, показало, что пока не существует общепринятых простых и высокоэффективных правил-кодов, выступающих в качестве основных ориентиров творчества кинооператора.

При этом проблема выявления кодов кинооператорского творчества актуальна, поскольку обусловлена необходимостью обеспечения подлинно художественного кинооператорского «продукта» в условиях резкого сокращения бюджета (в том числе времени) в современном кинопроизводстве.

Как показало исследование, один из вариантов решения теоретико-практической задачи по выявлению смысловых кодов кинооператорского творчества принадлежит В. Стораро [239], что, полагаем, требует отдельного изучения и анализа.

2.2. Ракурс как прием и метафора в 1990 годы: экзистенциальные смыслы

Киноизобразительный ракурс как прием выражения метафорического экзистенциального контекста русской самоидентификации (на материале фильма «Анна: от 6 до 18»)

Задачей исследования проблемы семиотики и синергетики кинематографического ракурса было обоснование гипотезы ракурса как одного из важнейших кодов экранной коммуникации в его киноизобразительном и метафорическом контекстах. В рамках киноязыка выделяется два «иерархических» уровня репрезентации контекстуальных семиотических связей, представленных термином «ракурс»: связь между мизанкадром и мизансценой (уровень киноизобразительной формы кинематографического знака – кинооператорская деятельность); и связь между киноизображением, действием и смыслом, образом (уровень кинематографического знака – кинорежиссёрская деятельность) [93].

В основу настоящего исследования положено утверждение, что каждое «высокое» кинопроизведение имеет единство описанных уровней – их гармоничную взаимосвязь. Нами уже упоминалось утверждение кинорежиссёра С. М. Эйзенштейна о том, что «в совершенном произведении равноправно присутствуют оба начала» [173], соответствующие двум известным диалектическим категориям – это единство содержания (язык абстрактный; в рамках логического мышления: как идея и теза) и формы (язык предметный, конкретный; в рамках чувственного мышления) [174, с. 155]. Таким образом, ракурс позволяет консолидировать кинооператорское творчество, разделенное художественно-производственной дихотомией [89], что особенно актуально в контексте современной массовой культуры, обусловленной тотальной индустриализацией всех областей жизни, включая кинематограф.

Метафорическая природа ракурса нами рассматривается, прежде всего, через призму общехудожественного явления «pars pro toto» (описано

С. М. Эйзенштейном) как феномена асимметрии знака; а также в рамках нескольких основополагающих категорий нарратологии (по В. Шмиду): «точка зрения» (авторская), «диегетический» и «недиегетический» нарратор [171].

Киноизобразительная природа ракурса предполагает единство линейно-тональной организации художественного пространства, а также единство пространственно-временной организации киноизображения. Представленные дуальные оппозиции, по всей видимости, являются выражениями (в разных контекстах) общефилософской дилеммы «статика – динамика».

Содержанием линейно-тонального киноизобразительного аспекта ракурса являются следующие характеристики изобразительного стиля, выделенные Г. Вёльфлином (это подробно рассматривалось нами в 1 главе исследования): линейность – живописность; плоскость – глубинность; закрытость (замкнутость), тектоничность – открытость, атектоничность; множественность (множественное единство) – целостность (целостное единство); ясность – неясность (формы) [36].

Содержание пространственно-временного киноизобразительного аспекта ракурса составляют, прежде всего, понятие «мизанкадр», введенное кинорежиссёром С. М. Эйзенштейном [173, т. 4, с. 7–10], а также понятия «киноосвещение» и «кинокомпозиция», введенные кинооператором А. Д. Головней [52].

В настоящем параграфе исследуется киноизобразительный ракурс как прием выражения метафорического экзистенциального контекста кризиса русской самоидентификации на примере документального фильма «Анна: от 6 до 18» (1993) известного отечественного кинорежиссёра Н. С. Михалкова. Фильм снят представителями преимущественно «игрового» кинематографа, что заметно отразилось на его стилистических особенностях. За 13 лет съемок соавторами режиссера стали кинооператоры П. Т. Лебешев, В. И. Юсов, В. В. Алисов и Э. К. Караваев, киноизображение которых,

несомненно, представляет собой художественное единство, несмотря на производственно-технологическую разделённость: несколько разных авторов, длинный производственный срок, сложность документального кинопроизводства на собственные средства. Полагаем, что основание такого стилистического единства фильма следует искать в его соотношении с единством авторского художественного замысла.

Фильм «Анна: от 6 до 18» интересен не только как произведение художников, признанных кинематографическим и зрительским сообществами, но, прежде всего, как актуальное киноисследование отечественной социокультурной ситуации современной эпохи через ее рассмотрение в многоаспектном, многоуровневом, сложно организованном авторском ракурсе, связанном с выразительной киноизобразительной формой (с ракурсом киноизобразительным).

За четверть века с момента выхода фильма произошли заметные изменения киноизобразительного языка в отечественной и мировой культурах, в основе которых лежит в первую очередь процесс индустриализации, выражающийся в смене доминанты с культуры «элитарной» на «массовую». Если Н. С. Михалкову приходилось тайком доставать и проявлять пленку, чтобы снимать «частное» кино, то сегодня такую ситуацию представить уже невозможно: не только право, но и широчайшие возможности высказаться (в том числе посредством киноизображения и иных медиа) имеют жители нашей планеты [241]. В контексте художественного творчества это привело к таким явлениям, как «смерть автора» [22, с. 384–391] и «гиперреальность» [28]. Применительно к данному фильму эти явления являются его предметом, но не характеристикой. В контексте представленной дилеммы авторского и массового фильм может быть сравнен (как яркая противоположность) с киноизобразительными «дневниками», «портретами» публикациями в современных социальных сетях, ярким представителем которых является

«Instagram». «Анна», напротив, имеет ярко выраженный авторский ракурс, проявляющийся буквально с самого начала произведения.

В настоящем исследовании особое внимание обращено на первые кадры фильма, так как они всегда выполняют функцию «введения» и задают смысловой (метафорический), эмоциональный и стилистический ракурсы всему произведению.

Первый кадр фильма явно ассоциируется с первым кадром первого игрового эпизода фильма «Зеркало» (1974 г., реж. А. Тарковский, опер. Г. И. Рерберг). Этому способствуют схожие пейзажи средней полосы России, снятые с достаточно верхней точки, с ярко выраженной линейной и тональной перспективами. Схож также общий «мягкий» живописный (по Г. Вёльфлину) [36] характер киноизображения, проявляющийся в «пастельной» цветовой гамме. Несмотря на то, что линейно (графически) эти кадры друг другу противостоят (в «Анне» этот кадр является «отъездом зумом», а в «Зеркале» – «наездом тележкой»), в обоих случаях они реализуют нарратологическую функцию введения зрителя в пространство фильма, в том числе заявление драматической точки зрения. В «Зеркале» эта задача решается стандартным на первый взгляд приемом буквального зрительского «погружения» в мир фильма – приближением камеры к главной героине. Действительная уникальность данного приема заключается, во-первых, в том, что он как бы повторяется дважды в одном кадре: сначала камера «входит» в мир фильма, в котором на жерди забора сидит героиня М. Тереховой, а затем «входит» в мир самой героини, начиная видеть мир фильма уже не с объективной (авторской) точки зрения, а с субъективной точки зрения героини. Во-вторых, нестандартность этого приема заключается в его «усложнении»: при плавной смене камерой объективной точки зрения на субъективную наезд превращается в так называемый «транстрев» (англ. *vertigo, dolly zoom*) – совмещение наезда камеры и отъезда трансфокатора (или наоборот). Наиболее знаменитыми первыми примерами использования этого приема являются фильмы «Головокружение» (1958 г., реж. А. Хичкок,

опер. Р. Бёркс), «Челюсти» (1975 г., реж. С. Спилберг, опер. Б. Батлер) и «Славные парни» (1990 г., реж. М. Скорсезе, опер. М. Балльхаус). Транстрав позволяет выражать особенности человеческого зрительного восприятия более достоверно, ведь для целостного восприятия некоторого пространственного объекта при приближении к нему человеку требуется «фокусировать» внимание в более широком угле поля зрения. А при отдалении от объекта – в более узком угле поля зрения. В данном кадре наезд на среднем угле поля зрения (авторский ракурс, выделяющий героиню М. Тереховой) переходит в продолжающийся наезд на более широком угле поля зрения (ракурс героини, созерцающей в природу, погруженной в размышления). В «Анне» та же задача решается с помощью формы, казалось бы, ровно противоположной – использование «отъезда» трансфокатором (а не «наезда»), – но по существу своему совпадающей – в обоих кадрах камера постепенно выявляет конкретный момент начала повествования (из всего мира фильма). Нам неизвестно, кем из четырех операторов снимался данный кадр. Можем лишь предположить, что киноизобразительное авторство данного кадра принадлежит В. И. Юсову, поскольку именно его «почерку» более всего (сравнивая с другими операторами картины) свойственно киноизобразительное решение первого кадра. Ярче всего это отличие проявляется во внутrikадровом изменении угла поля зрения («зум» от англ. *zoom*), который практически незаметен: медленный, плавный, снятый обычно со статичной или плавно движущейся точки съёмки, – что свойственно общим киноизобразительным признакам фильмов А. А. Тарковского и В. И. Юсова, и отличается, прежде всего, от свойственной другому «соавтору» Н. С. Михалкова – П. Т. Лебешеву – «живой» ручной камеры, позволяющей зрителю физиологически ощутить свое присутствие в месте действия. Последнее П. Т. Лебешевым достигается через «имитацию» человеческого зрительного восприятия (широкий угол зрения, ручная камера, частая смена объекта внимания, постоянное не слишком плавное перемещение в пространстве). Наше предположение также подкреплено

известным использованием В. И. Юсовым транстрава в фильме «Черный монах» (1988 г., реж. И. Дыховичный).

Другой ассоциацией данного фильма с киноизобразительным стилем А. А. Тарковского и В. И. Юсова является то, что первый кадр после титров «Анны» во многом «повторяет» первый кадр фильма «Солярис» (1971). В обоих случаях это статичная точка съемки, среднеузкий угол поля зрения, панorama, начинающаяся с характерной для места действия детали, заявляющей в самой общей форме тему фильма. В «Солярисе» это тема непознаваемой, изменчивой, но вечной, противоречивой, при этом всегда гармоничной природы; текучего «неуловимого» движения жизни, несущего человека (от которого мало что зависит); выражена в речных водорослях, теребимых проточной речной водой. В фильме Н. С. Михалкова это тема дома как Родины, Отечества, малой родины, которая вроде бы потеряла былую «краску», но остается «своим», единственно близким местом, что выражено фрагментом деревянных перил дачного дома с полуоблупившейся белой краской на фоне фрагмента раннеосеннего пейзажа с деревом, покрытым засохшим вьюном, и деревянной скамейкой с потускневшей краской – тональность стремится к монохромности и представлена тусклой серо-коричневой цветовой гаммой. Этот киноизобразительный ракурс явно выражает основу авторской позиции – уверенность в будущем перерождении природы, а в метафорическом смысле – Родины, находящейся в «осеннем» (кризисном) социокультурном состоянии. Далее «осматривая» фрагмент, камера постепенно «находит» деталь главного героя (босые ноги Анны в фильме (Анна: от 6 до 18»; и нижнюю часть торса Криса в «Солярисе»), с которой постепенно поднимается, «заглядывая» в лицо героев. Динамика киноизобразительного ракурса, выраженная в связи детали места действия и портрета героя, показывает связь между главной темой фильма и его главным действующим лицом, в ракурсе которого раскрывается тема. На этом сходство художественно-киноизобразительных ракурсов данных кадров не заканчивается. В обоих кадрах главные герои не выполняют физически

активных действий, они погружены в размышления, в которые камера как бы «вглядывается». В «Анне» это дополняется «наездом» трансфокатора. В «Солярисе» – взглядом в так называемое «зеркало сцены» главного героя в первые секунды кадра. Оба персонажа сняты крупным планом в $\frac{3}{4}$, их взгляды направлены вправо по кадру, что в банальной, но при этом закономерной интерпретации для зрителей, читающих слева-направо, означает открытость будущим «испытаниям».

Обозначенные нами ассоциации с «Зеркалом» и «Солярисом» говорят, скорее, не о заимствовании приемов, а о культурном диалоге авторов, имеющих схожие художественные цели и идейные ценности: и А. А. Тарковский, и Н. С. Михалков в указанных кинопроизведениях обращают пристальное внимание на экзистенциальные проблемы современного человека как творческой личности, стоящей перед вызовом поиска собственного пути, осознавая величайшую потребность вектора в созидающем движении всего общества, «зашедшего в тупик».

Характерным для киноизобразительной стилистики фильма «Анна: от 6 до 18» является линейная (графическая) динамика ракурса, проявляющаяся в том числе в использовании приема «наезд/отъезд трансфокатором». Этот прием является неотъемлемой чертой так называемого «живописного», динамичного киноизобразительного стиля, зародившегося в 1950 годы и особенно характерного для 1960–1970 годов отечественной истории кино. Киноизобразительный стиль данной эпохи характеризуется динамичностью ракурса во всех его проявлениях: линейных и тональных, пространственных и временных. Напомним, что динамичность киноизобразительного ракурса понимается нами через призму теоретических представлений Г. Вёльфлина: это доминанта динамики камеры, глубины резкости и фокусного расстояния объектива; доминанта тональности (живописности) над линейностью (графичностью), доминанта глубинности мизанкадрового построения над плоскостностью; доминанта открытости мизанкадрового построения над

замкнутостью; доминанта «неопределенности» киноизобразительной формы над «определенностью» [36].

Сложность композиционной смысловой структуры авторского замысла произведения ярко выражается киноизобразительной формой в эпизоде, связанном с десятилетием Анны и со смертью Ю. В. Андропова. Автор фильма занимает одновременно позицию не только стороннего (недиегетического) нарратора, но и непосредственного участника выражаемого действия – нарратора диегетического [171]. Эпизод начинается с авторского закадрового объяснения его киноизобразительного ракурса, который, по словам Н. С. Михалкова, не специально (а ввиду технической ошибки) нарушил устоявшуюся конвенцию выделения главного объекта изображения «резкостью» – помещения его в «фокус поля зрения» кинокамеры (оптически корректно: в глубину резко изображаемого пространства). Так, подходящая к Н. С. Михалкову с дальнего плана «глубинной мизансцены» Анна оказывается не «в фокусе», который был переведен слишком близко – на плече автора, сидящего на первом плане. Если рассматривать киноизобразительный ракурс данного эпизода вне авторского объясняющего закадрового комментария, то данная киноизобразительная форма приобретает статус не технической ошибки, а сознательного приема, нарочно выделяющего «фокусом» (в прямом и метафорическом смыслах) не интервьюируемого (Анну), а интервьюера (Н. С. Михалкова), позволяя зрителю абстрагироваться от позиции Анны, взглянуть на личность дочери глазами её отца. Наррация всего фильма, реализованная через явную (диегетическую) фигуру автора-нarrатора, однако, не мешает зрителю идентифицировать себя не столько с личностью автора, сколько с объектом авторского изучения – российским обществом, в том числе в лице подрастающей Анны. Данный прием, использованный в документальном фильме, выражает смешение жанровых границ, так как наиболее характерен для «игрового» кинематографа.

Смысловая глубина, многоуровневость авторского замысла произведения ярко выражаются в демонстрации хроникальных кадров на экране телевизора – киноизобразительный прием «матрёшка», точно согласующийся с описанным С. М. Эйзенштейном *pars pro toto*. Таких кадров в картине два – оба показывают похоронные процесии отечественных государственных лидеров: первый – проводы Л. И. Брежнева, второй – Ю. В. Андропова. В обоих кадрах телевизор снят в три четверти слева и сверху, что препятствует полному зрительскому «погружению» в происходящее на экране телевизора, но явно выражает авторскую диегетическую позицию, соединяющую общественный контекст общественных изменений (то, что происходит «в телевизоре») с личностным контекстом взросления Анны (то, что происходит в доме, где стоит телевизор, и происходит, вероятно, в каждом доме страны).

В общих чертах в «Анне» проявляются художественно-образные и стилистические особенности, характерные для фильма «Обыкновенный фашизм» М. И. Ромма – мастера-учителя Н. С. Михалкова. С формальной точки зрения оба фильма были созданы кинорежиссёрами, уже состоявшимися и признанными среди зрительской аудитории и профессионального киносообщества. Режиссерами, можно сказать, пришедшими от работы с образами, преимущественно игровыми, к работе с образами-документами, которые, однако, не теряют при этом своей художественной ценности. Здесь речь идет скорее не о смене формы выражения, а о включении в эстетические образы значительной нравственной составляющей. Предполагаем, что данную динамику развития кинематографической достоверности по отношению к реальному миру (от «игрового» к «документальному» кинематографу) можно соотнести с общекинематографическим стремлением авторов к реалистическим художественным образам (начиная с «новой волны»), а также с явлением, зафиксированным Г. Вёльфлином и заключающимся в смене ориентиров при организации художественно-изобразительного пространства с

«графичности» на «живописность», то есть с киноизобразительной «статики» на «динамику» (в широком смысле).

Обоим фильмам свойственна авторская потребность, диктуемая особенностями современной (для каждой эпохи) социокультурной ситуации, заключающаяся в том, чтобы, по выражению Н. С. Михалкова, «быть определённым», конкретным в противовес «тонкости и многоточию», «недосказанности и улавливаемости» [33]. Данная позиция явно противостоит одной из современных западноевропейских кинорежиссёрских парадигм – «холодному кино» [203] известного австрийского кинорежиссёра М. Ханеке, сущность которой исследователь кино А. Каглян связывает с нигилизмом [189]. Тем самым названный исследователь, по-видимому, противопоставляет личнострою ориентированную «теплую» определенность, понятность «холодной» безэмоциональности и неоднозначности множественных интерпретаций как выражению отрицания нравственных культурных традиций. А ведь именно в контексте противопоставления последнему создавался М. И. Роммом «Обыкновенный фашизм» с его «теплой» однозначностью интерпретации, порой переходящей в сатиру или фарс. Именно эта потребность, на наш взгляд, заставила М. И. Ромма и Н. С. Михалкова прибегнуть к документальной образности, что в контексте киноизображения в обоих фильмах выразилось в использовании кинохроники.

При этом съёмочные сцены фильма «Анна: от 6 до 18» во многом «живописны» и ориентированы на значительную роль эстетического восприятия. Например, эпизод, следующий за сценой встречи Л. И. Брежнева с Э. Кеннеди, посвященный шестилетней Анне, начинается с общего плана позднелетнего пасмурного как бы лесного пейзажа с редкими деревьями. Но практически сразу начинается наезд камеры «зумом», и в высокой траве становится заметно какое-то «шевеление». Оказывается, что это Анна, присев на корточки, ищет, какую морковку выдернуть, чтобы та была побольше, а действие, очевидно, происходит в фамильном имении. С

помощью этого киноизобразительного приема линейного ракурса создается визуальная метафора выделения из единой «матери-природы» неразрывно связанного с ней маленького человека, озабоченного самым что ни на есть «земным» желанием найти лучший плод и воодушевлённого мытьём моркови в разбрызгивающихся струях поливочной трубы для грядок. Такие художественно-образные решения, составляющие ткань исследуемого нами фильма, могут быть охарактеризованы как оксюморон «высокая простота» – связь абстрактных концептуальных и образных представлений с самыми обычными, бытовыми моментами материальной человеческой жизни. Так, согласно Н. С. Михалкову, «суть человеческая заключается в отношении к очень простым вещам», таким как «жизнь, смерть, война, голод, холод, дети» [33], исследование их в неразрывной связи с проблемами «сложными» (в данном случае с поиском русской идентичности) и составляет предмет интереса автора.

Особую силу описанный эпизод обретает, говоря языком монтажа С. М. Эйзенштейна, «сталкиваясь» с предыдущим эпизодом проявления уважения как следствия страха, а значит, следствия сущности, хоть и природной, но не духовной человеческой, а скорее, инстинктивно-животной. В визуальном контексте здесь наблюдается столкновение хроникального оклопостановочного, черно-белого, контрастного, состоящего из множества прямых четких линий киноизображения (как выражения застывшего, мертвого – отсутствия духовности) с изображением документальным, цветным, в пастельных цветовых тонах, малом яркостном контрасте, с плавными округлыми неявными очертаниями предметов (как живым, динамичным, пластичным – как метафорой духовной связи с природой внутри самого себя). Этот монтажный ход напоминает столкновение М. И. Роммом первого эпизода «Обыкновенного фашизма» о рисующих детях, сдающих экзамены студентах, молодых парнях и девушках по всему свету с последующим контрапунктирующим эпизодом «нелепых» циничных и бесчеловечных проявлений ужасов фашизма.

Нельзя опустить из рассмотрения взаимное дополнение изобразительного и звукового образов. Описанная метафора в данном эпизоде создается благодаря использованию электронной (которую можно было бы по аналогии с категориями Г. Вёльфлина также назвать «живописной») музыки Э. Артемьева, явно ассоциирующейся с тематикой космоса, потустороннего, вечности, легкости, глубинности, простого чуда, детской мечты... Этот синтез изображения и звука особенно проявляется в музыкальной поддержке наезда «зумом» на Анну, что позволяет воспринять художественный образ адекватно авторскому замыслу.

В «Обыкновенном фашизме» М. И. Ромм явно демонстрирует, что фашизму претит всякая индивидуальность и творчество: личность человека растворяется в «толпе», «массе», где «отдельный человек не стоит ничего. Стоят только десятки, сотни тысяч, миллионы...» У Н. С. Михалкова в отличие от М. И. Ромма, на наш взгляд, не стоит задача полного отрицания и обесценивания исследуемого общественного феномена, он отрицает лишь его «опухоль» и моделирует возможный образ «исцеления». Поэтому в нарративе Н. С. Михалкова появляются не только представители этого «заблудшего общества», но и совершенно обычный человек – становящаяся личность, человек весьма конкретный – ее зовут Анна, это дочь режиссёра, которая в каждый момент своей жизни что-то особенное больше всего на свете любит, чего-то не любит, чего-то боится, о чем-то мечтает. Н. С. Михалков в этом смысле развивает художественный подход своего учителя М. И. Ромма, адаптируя его под предмет исследования и собственный авторский ракурс, точно выражая (при активном участии кинооператора) в ракурсе киноизобразительном.

Итак, в кинопроизведении «Анна: от 6 до 18» авторская точка зрения (определяющая ракурс между автором и исследуемыми феноменами) особенно яркая (диегетичная), что позволяет говорить об этом фильме не только как о портрете дочери и российского общества конца XX века, но и как о киноавтопортрете – художественном исследовании взросления дочери в

контексте прогрессирующего российского социокультурного кризиса через призму «себя» (автора) как гражданина, отца дочери и главы семьи.

Киноавтопортрет гражданина формируется путем авторского раскрытия особенностей кризисной социокультурной ситуации периода упадка и распада СССР, а также начала новой России (в 1980–1993 годы). Особенностью является то, что данное киноисследование проводится не *post factum*, а «в реальном времени». Динамика социокультурной ситуации России рассматривается не только на общем социально-культурно-политическо-экономическом уровне, но и на уровне самого обычного члена этой ситуации, подверженного всевозможным влияниям, – подрастающего ребенка, становящегося взрослым человеком – личностью.

Киноавтопортрет отца дочери формируется через следующие проблемные ситуации: а) изменение личности автора вследствие изменений личности его дочери; б) особенности становления личности (динамика мироощущения) Анны в условиях высокой социокультурной динамики; в) для исследования личности Анны делается попытка (автором) увидеть мир ее глазами.

Киноавтопортрет главы семьи раскрывается через особенности ситуации, в которой автор невольно «примеривает» на себя роль главы семьи после ухода из жизни Н. П. Кончаловской – его матери, памяти которой посвящается данное произведение. Это чувство авторской ответственности за семью совпадёт также с ответственностью и беспокойством за дочь и за Отечество.

Таким образом, потребности, желания, беспокойства Анны, «ключом» к раскрытию которых выступают одинаковые вопросы, задаваемые автором на протяжении 13 лет, соотносятся с потребностями, желаниями, беспокойствами всего российского общества. Внутренний мир Анны выражается посредством документально-постановочных съемок интервью с ней, а интерсубъективный «характер» российского общества – преимущественно кинохроникой.

Итак, нами выявлены и проанализированы пространственно-временные, а также линейно-тональные особенности киноизобразительного ракурса как приема метафорического выражения экзистенциального контекста кризиса русской самоидентификации на примере некоторых (на наш взгляд, наиболее выразительных) эпизодов документального фильма «Анна: от 6 до 18» как актуального киноисследования отечественной социокультурной ситуации современной эпохи через ее рассмотрение в многоаспектном, многоуровневом, сложно организованном авторском ракурсе, связанном с выразительной киноизобразительной формой (с ракурсом киноизобразительным).

Ракурс как прием и метафора в фильме «Красота по-американски» (1999, реж. С. Мендес, опер. К. Холл)

В 2000 году фильм выиграл все самые значимые с точки зрения кинематографического ракурса награды престижных западных кинопремий в следующих номинациях: «Лучший фильм года» (Оскар, BAFTA, Золотой глобус), «Лучший оригинальный сценарий» (Оскар, Золотой глобус), «Лучшая режиссура» (Оскар, Золотой глобус), «Лучшая операторская работа» (Оскар, BAFTA, Американское общество кинооператоров, Британское общество кинооператоров), «Лучший монтаж» (BFTA, Общество американских киномонтажеров). Кроме того, в 2020 году ему исполняется 20 лет, что усиливает пристальное внимание к этому кинопроизведению.

Интерес к фильму также подтверждается 1,9 млн записей, найденных Google по запросу «1999 “American beauty”», и 8 тыс. – поисковой системой Яндекс, а также 200 ссылками на англоязычной странице фильма сайта Wikipedia.org [184] и 106 – на русскоязычной странице.

«Красота по-американски» – дебют британского режиссера С. Мендеса. С оператором К. Холлом (восьмикратным номинантом на премию Оскар) они сняли два фильма (второй – «Проклятый путь», 2002), за оба из них К. Холл получил премии «За лучшую операторскую работу» (первая из трех

побед К. Холла в номинации «За лучшую операторскую работу» – фильм «Буч Кэсси迪 и Сандэнс Кид», 1970).

Отметим, что за всю историю кино над большинством фильмов, получавших награды за «Лучшую операторскую работу», работал не только выдающийся оператор, но и режиссер с «сильным» киноизобразительным взглядом. Более того, многие операторы обретали свой узнаваемый почерк именно после успешного образования пары с режиссером. Один из самых ярких тому примеров – С. Ньюоквист после знакомства с И. Бергманом. Таким образом, полагаем, что необходимо вести речь о творческих коллективах *режиссер-оператор* в их единстве.

Выбор фильма «Красота по-американски» обусловлен также тем, что ракурс в нем является ключевым художественным (драматическим и нарратологическим) приемом, который, в свою очередь, точно выражен в ракурсе киноизобразительном (операторском). Только явное наличие художественного (смыслового) ракурса дает основания для использования ракурса технического (изобразительного), без которого последний становится лишь средством фиксации реальности, утрачивая коннотативную и метафорическую силу. По словам режиссера, «все дело в точке зрения. Этот фильм во многом *о точке зрения* – о том, чьими глазами вы смотрите фильм» [222, 00:24:13].

Для анализа данного кинопроизведения важной является его ракурсная выраженность, а именно: содержание элементов сюрреалистической точки зрения, о чем свидетельствует сам режиссёр [222, 00:24:13]. Важными сюрреалистическими особенностями, проявляющимися в данном фильме, являются совмещение обыденности и фантазийности (сна, вымысла, смерти), метафорическое, аллюзийное, парадоксальное сочетание смысловых, сюжетных и киноизобразительных элементов. В этом смысле неслучайно режиссер С. Мендес в беседе с оператором К. Холлом о стилистике фильма ссылается на Р. Магритта [222]. Сюрреалистический взгляд режиссера, в свою очередь, дал основания для возникновения выраженного

киноизобразительного ракурса: именно наличие в данном фильме этого яркого приема позволяет продуктивно исследовать ракурсные особенности. Завершая рассуждения о жанре фильма, считаем необходимым сослаться на представления по этому поводу А. А. Тарковского, согласно которым сам термин «жанр» относится исключительно к коммерческой кинопродукции и никак не связан с «высоким искусством»: «истинный кинообраз строится на разрушении жанра и в борьбе с ним. И художник, очевидно, стремится здесь выразить свои идеалы, которые трудно загнать в параметры жанра» [149, с. 5].

Необходимо отметить, что общепринятый перевод названия фильма «American beauty» как «Красота по-американски» является не вполне полноценной адаптацией (как и любой перевод), так как на английском языке слово *beauty* одновременно означает и ‘красота’ и ‘красавица’. Таким образом, оригинальное название имеет как минимум три коннотации: 1) «Американская красавица» как название сорта роз. Отмечается, что изначально название фильма было «American rose (англ. Американская роза) [185]; 2) «Американская красавица» как референция на персонажа – Анджелу; 3) «Американская красота» как американская интерпретация красоты (прежде всего, в духовном смысле).

Перед дальнейшим детальным исследованием функционирования кинематографического ракурса в данном фильме на разных его уровнях, полагаем необходимым их дифференцировать: а) идеологический, культурный ракурс – критический взгляд «со стороны» на культурные коды «американской мечты» (красота, свобода, счастье); б) нарратологический ракурс – взгляд главного героя на собственную жизнь со стороны собственного духа (высвободившегося после физической смерти); в) драматический ракурс – угнетенный главный герой стремится к свободе в мире, только кажущимся свободным (и кричащем об этом); к красоте, будучи окруженным ее формальной имитацией, которая «поглощает» главного героя, в том числе в сексуальном контексте; к счастью семейному, живя в окружении излучающей эрзац-счастье супруги; г) драматический мета-

ракурс – главный герой, думая, что высвобождается из-под гнета следствий «американской мечты», на самом деле только еще больше становится ее «рабом», позволяя своим желаниям управлять им.

Киноизобразительный ракурс (в общем виде) – «присутствие камеры» не нивелируется: активно используются акцентные зумирования, наезды, переводы фокуса, а также выделение освещенностью, цветовым тоном одних объектов и скрытие других.

Ракурс как доминирующий художественный прием фильма отражен, кроме того, в слогане: «Присмотритесь» или «Вглядитесь» (англ. *look closer*). Изобразительный ракурс используется как средство «вглядывания», приближения к объекту интереса (который в реальности далек, недосягаем), обособления его от окружающего мира. Таковы мизанкадровые решения следующих двух экспозиционных сцен фильма.

Сцена 1 – первая встреча Рика (сына недавно переехавшего соседа Бёрнемов) и его одноклассницы – Джейн (дочери Лестера и Кэролайн). Сцена начинается видом из любительской кассетной видеокамеры, которая «наблюдает» со стороны соседского участка за выходящей из машины Джейн, которая идет к дому. По мере движения Джейн камера, зуммируясь, вглядывается все ближе в ее лицо. В тот момент, когда Джейн это замечает, мы видим «обратный» кадр на Рика, но в отличие от линейного изобразительного ракурса видеокамеры в данном кадре на контрасте показана реальная дистанция между персонажами – Рик изображен в дали на общем плане за заборчиком. Видеокамера – его инструмент познания мира, а вместе с тем и средство нарратива фильма, «вскрывающее» то, что не видно остальным персонажам и обычному «глазу» кинокамеры – настоящую красоту.

Сцена 2 – первая сексуальная фантазия Лестера, пробуждающая его жажду жизни, когда они с женой приходят на школьное выступление своей дочери, которая танцует в группе поддержки на вечерних спортивных соревнованиях. Во время танца Лестер заворожённо замечает одну из

танцующих девушек – Анджелу (подругу Джейн), к которой он мысленно постепенно приближается (зум камеры), время в его воображении замедляется (легкий рапид). Потом из поля зрения Лестера исчезают все окружающие люди, а они с Анджелой освещаются «театральными» узкими прожекторами. В кульминации фантазии окружающее пространство вокруг героев погружается в темноту, верхний ракурс на Анджелу и нижний на Лестера сменяются средними, а масштабы изображения становятся крупным планом Анджелы и сверхкрупным (глаза) Лестера. Таким образом, всеми линейными и тональными изобразительными ракурсными средствами создается изобразительная метафора: выражается фантазия Лестера, стремящегося абстрагироваться от остального мира, в котором он разочаровался, и приблизиться к Анджеле – единственному для него источнику красоты. Именно к нему он будет стремиться на протяжении всех дальнейших событий фильма.

Зеркала, окна и иные отражающие и обрамляющие (ограничивающие) предметы играют большую роль в изобразительно-ракурсном решении фильма, выражая важность «взгляда» для каждого из персонажей: для кого-то важен ракурс вовне – относительно других людей, кто-то смотрит внутрь себя. Интересным в этом плане выступает образ окна, которое одновременно служит и средством наблюдения вовне (обычно днем), и зеркалом как средством взгляда «внутрь себя» (обычно ночью). Лестер в виде духа смотрит на свою жизнь (именно таким, по словам режиссера, задумывался первый кадр пролета над городом) [222]. Джейн перед походом в школу смотрится в зеркало у себя в комнате. Рик наблюдает за окном Джейн, которая, предположив это, отвернулась и села за стол, в то время как Анджела стала искушающее танцевать перед окном, а Рик начал «вглядываться» камерой в маленькое отражение портрета Джейн. В другой сцене Рик наблюдает через камеру за миром из окна своей комнаты, в том числе заглядывая в окно подвала «качающегося» Лестера, который, в свою очередь, оценивает свою привлекательность в отражении ночного окна.

Окончательно разочаровавшись в родителях после очередного семейного скандала, Джейн обнажается у окна перед снимающим это Риком. Кэролайн после неудачных попыток продажи дома в качестве риелтора закрывает жалюзи большого стеклянного до пола проема к бассейну, отворачивается и рыдает – она не может себе позволить быть слабой в открытом пространстве, на людях. Отец Рика, будучи геем (как будет известно позже), усматривает в походе своего сына к Лестеру сексуальный подтекст, который подтверждает своими наблюдениями из окна, хотя на самом деле это только домысел, вызванный его предрассудками и «удачным» ракурсом на Рика и Лестера в гараже последнего. Фильм буквально пронизан демонстрациями ракурсов разных персонажей: зритель не наблюдает сюжет объективно со стороны, но видит в субъективном ракурсе каждого персонажа.

Один вариант интерпретации фильма может заключаться в преодолении кризиса среднего возраста через стимул сексуального влечения к подростку.

«Первый» и самый «прямолинейный» уровень коннотации фильма, встречающийся в рецензиях, – это понимание, что сексуальное влечение к Анджеле – стимул, который пробуждает Лестера и провоцирует его на поиск нового смысла в собственной жизни. Лестер пытается предпринять позитивные изменения в своей жизни из-за формально заявленного кризиса среднего возраста, но истинные причины неясны, а остальные персонажи (при данной интерпретации) становятся лишними. Таким образом, очевидно, что такая реконструкция смыслового основания фильма неудовлетворительна ввиду своей чрезмерной упрощенности: она отражает лишь некоторые отдельные аспекты сюжета.

Второй вариант интерпретации фильма может заключаться в отказе от американской мечты как антигуманной лжи потребительского общества в пользу личных желаний.

Вторая интерпретация более «сложная»: понимание фильма как одного из кинопроизведений американской контркультуры 90-х годов,

критикующих и обнажающих несовершенство общества потребления. Согласно такой идее, фильм основан на истории одного из представителей «американского пригорода»: герой, разочаровавшись в жизни, пытается освободиться от гнетущей бессмысленной работы и еще более гнетущей жены – порвать с американской псевдомечтой, в основе которой лежит капиталистическая гегемония, подразумевающая обладание как можно большим количеством красивых вещей, чтобы реализовать свои собственные желания и устремления и действительно наслаждаться свободой и красотой жизни.

Рассмотрим киноизобразительный ракурс в рамках данной интерпретации.

Одним из самых ярких изобразительных решений является использование красного цвета в соотношении с белым и синим. Однако вне контекста использование цветов не имеет никакого коннотативного значения, кроме как денотативного отражения окружающей бытовой обстановки героев. Чтобы выявить коннотативные значения красного цвета, обратимся к контексту, в котором он существует. Предполагаем, что первое сообщение, которое видит зритель, – название фильма «Красота по-американски» (англ. *American beauty*) – является иронической метафорой, состоящей из двух концептов: «США» (прежде всего как культура) и «красота», – их изобразительное выражение является ключом к символико-изобразительной системе фильма. Концепт «США» выражается, прежде всего, с помощью его главного знака-символа – трехцветного флага (красный, белый, синий). Источником конвенционального контекста данного символа стоит считать первое официальное закрепление самоидентификации США еще до Конституции США (1787) – Декларацию независимости США (1776), которая провозглашает, что «все люди созданы равными» с неотчуждаемым правом на «жизнь, свободу и стремление к счастью» [192]. Конституция США также закрепляет за человеком и его потомством данные «блага свободы», которые легли в основу этического идеала «американской

мечты», противоречивость, обманчивость и даже ложность которой являются ключевой темой фильма. Главный герой теряет себя в мире, кричащем об «идеальности настройки индивидуально под каждого», а на пути к себе встречает «понимание» только у одноклассницы своей дочери – Анджелы (кстати, прототипа своей жены), и только в мгновение смерти (по его словам, длившееся для него вечно) герой обретает настоящую свободу.

Разочарованность в несвободной жизни как исходная ситуация существования главного героя выражается и в первой сцене, когда Лестер представляет (закадровым голосом) мир вокруг него. Он выглядывает из окна во двор – это изображено двумя «обратными» кадрами: субъективным ракурсом через оконные перемычки на свободно и жизнерадостно «курсирующую» по газону двора вокруг роз жену и «ответным» средним планом на Лестера, стоящего за «решеткой» оконной рамы и опирающегося на нее в позе, которая также участвует в формировании метафоры его заключения (тюрьмы). Сцены, видимые главным героем из окна, также изобразительно поддерживают образ тюрьмы – ракурсы, при которых практически все линии параллельны горизонтали и вертикали кадра, формируют образ решетки: равномерный ритм нескольких (также ритмичных по внутренней структуре) заборов, стоящих друг за другом; квадратных окон и т. д.

«Зарегулированность», излишняя структурированность, алгоритмичность жизни демонстрируется во всем. В первой сцене, в которой закадровый голос Лестера сначала представляет его самого, его жену Кэролайн, затем своих ближайших соседей: «А это наш сосед Джим… А это его любовник… Джим». Причем эта симметрия выражается не только вербально закадровым текстом, но и киноизобразительным ракурсом в аспектах пространства и времени. Монтажно сначала показывается кадр с Джимом-1, стоящим за заборчиком (который также имеет равномерный, монотонный ритм вертикальных досок с промежутками, равными ширине досок), снятый на общем плане длинным фокусом под 45 градусов. Далее кадр переключается на план, снятый с той

же самой точки и тем же фокусным расстоянием (что становится очевидно в конце кадра), в котором из дома выходит Джим-2 и подходит к Джиму-1 (камера его сопровождает панорамированием вокруг своей оси), тем самым образуя такой же ракурс камеры, какой был в прошлом кадре. Симметрия подчеркивается в конце этого кадра мизансценически: Джим-1 и Джим-2 расположены по обе стороны от заборчика таким образом, что тот будто является плоскостью зеркала, в котором один Джим является отражением другого (копией). Более того, оба актера имеют очень похожий типаж, форму тела, а также крой костюмов (разных цветов) и даже прически. С помощью такой гипертрофированной «тавтологии» всеми выразительными средствами авторы, вероятно, сообщают, что персонажи настолько четко организовали свою жизнь, что даже не замечают, что стали практически клонами друг друга, как компьютерная программа не замечает собственного многократного повторения. Мы намеренно используем термин «клон» (имея в виду контекст бесполого размножения), так как представлено, что оба персонажа в их сексуальной паре – мужчины). С потерей индивидуальности теряется самосознание и самоидентичность, в конечном счете – духовная жизнь. Этому смыслу соответствует финал фильма, в котором, только физически умерев, главный герой обретает настоящую жизнь – становится действительно свободным.

Угнетающая несвобода Лестера раскрывается через главную метафору первой «офисной» сцены (ТС: 00:04:25:00), которая формируется с первого кадра, в его монтажном сопоставлении с последним кадром прошлой сцены. В ней Кэролайн везет в город Джейн и Лестера, погруженного в размышление от том, «что он потерял [в жизни]» – крупный план Лестера изнутри машины. В следующем и последнем кадре сцены показано ясное небо с мелкими «прослойками» облаков и мелькающими деревьями – метафора свободы, огражденной решеткой из деревьев. Несмотря на «решетку», этот кадр на контрасте со следующим все же репрезентует свободу. Этот план монтажно сталкивается со статичным «несвободным»

планом рабочего стола Лестера, заставленного всевозможными офисными вещами. Главным объектом стола является компьютерный монитор с отражением портрета Лестера, который с натянутой «улыбкой» на угрюмом лице сидит «запертый» за решеткой столбцов таблицы в мониторе. Эта визуальная метафора тюрьмы также поддерживается помещением портрета в узкую «камеру», образованную рамками компьютерного монитора; причем не всего тела Лестера – а его крупного плана – души. Само отражение главного героя в экране монитора – способ не только создания изобразительной метафоры тюрьмы, но и презентации взгляда Лестера на себя со стороны, взгляда внутрь как попытки найти истинного себя. Усиливает описанное душевное состояние главного героя и следующий кадр, демонстрирующий, что «камера» Лестера – всего лишь одна из бесконечного множества таких же. Это выражено общим планом офиса с симметричной линейной перспективой, образованной потолочными лампами, квадратными столбами и квадратными же офисными «загончиками».

В следующем монтажном кадре авторы предлагают зрителю «присмотреться» к бессмысленности рутинной работы главного героя. Лестер сидит за столом и с неестественно дружелюбным настроем общается по телефонной гарнитуре с кем-то из клиентов; очевидно, что разговор сюжетно неважный. Лестер снят почти в профиль немного выше уровня глаз (так что в перспективе видны бесконечные «копии» таких же рабочих зон) на среднем плане, он помещен в левую треть кадра по горизонтали. Камера медленно приближается к рабочему столу, все больше выделяя распечатанную на бумажке надпись, повторяющую слоган фильма – «Look closer» (англ. *Присмотритесь*) – и помещенную ровно по центру кадра: на надпись камера наезжает практически незаметно. Акцент на надписи решён в том числе за счет так называемого микроконтраста: надпись исполнена большим жирным шрифтом на белой бумаге, которая, в свою очередь, является самой светлой фактурой в кадре благодаря освещению.

Подавленность Лестера его бессмысленной, рутинной работой наиболее ярко выражается в сцене, когда только что нанятый эксперт по продвижению фирмы – Брэд – вызывает к себе Лестера, чтобы оценить его вклад в компанию. Еще в прошлой по монтажу сцене Брэд подходит к Лестеру на фоне уходящей «в бесконечность» череды офисных ламп на потолке, подчеркнутой нижним ракурсом, показывающим разницу в моральной силе Брэда на контрасте с Лестером; который снят всю первую треть фильма чуть сверху. Сцена в кабинете решена преимущественно двумя «ответными» кадрами: на Лестера и на Брэда, оба сняты максимально близко к оси и изнутри так называемого «пространства взаимодействия» двух персонажей. Ракурсное решение точно показывает «мизерную величину» Лестера в этих обстоятельствах и, напротив, величие его руководства. Брэд снят сидящим за столом – средним планом. Нижний ракурс создает метафору трибуны, а также ограждает Брэда выставленными на столе офисными предметами как «оборонительным укреплением», в центре которого находится большая табличка с его именем, выделенная освещением сильнее, чем его портрет (снова форма главенствует над содержанием). За спиной Брэда висит картина с абстрактными прямоугольниками, скомпонованными «скучно» и «бессмысленно» – они расположены перпендикулярно друг другу, однако никакого композиционного целого не формируют – метафора четкой, но бессмысленной организации жизни, окружающей Лестера. За спиной у Брэда жалюзи образуют все ту же тюремную решетку. Линейный изобразительный доминирующий ракурс Брэда становится еще более явным в тот момент, когда он встает и камера панорамирует за ним вверх. Лестер, сидящий на кресле посередине полупустого кабинета, снят со стороны Брэда широким углом и издалека, а камера поднята по лучу чуть выше, так что у него неестественно «обрезаны» нижние части ног, а над головой «нависает» давящая пустота. Главный герой практически сливаются серым ненасыщенным тоном своего костюма со стеной. На дальнем плане в углу

кабинета также можно заметить увядающий цветок — метафора самоощущения Лестера.

Красный цвет, традиционно символизирующий желание (в широком смысле), активно участвует в формировании динамики изменения главного героя. Когда мы впервые видим Лестера в доме и офисе, красные вещи в комнате перекрыты другими вещами и спрятаны, все цвета сильно «приглушены», что репрезентует внутреннее подавленное состояние героя. В его жизни и быту практически нет цвета — он несчастен. Но по мере развития сюжета красный цвет начинает играть все большую роль в его одежде (uniforma кассира ресторана быстрого питания: красная кепка и белая футболка в редкую тонкую красную полоску) и окружении (красный автомобиль) вплоть до последней сцены, в которой его красная кровь разбрызгана по стене и разливается по полу, а Лестер никогда не был счастливее, чем в этот момент. В финальной сцене смерти главного героя больше ничто и никто не подавляет, не заставляет прятать собственную сущность внутри — теперь она «распространялась всюду вокруг него». Этот смысл точно передал Жан-Люк Годар в интервью, посвященном его фильму «Безумный Пьеро» (1965), относительно которого интервьюер *Cahiers du Cinéma* отметил, что в нем много крови, — Годар ответил: «Это не кровь, а красный цвет» (англ. «*Not blood, red*») [202].

Большое количество роз, встречающихся в кадрах на протяжении всего фильма, не только обогащает коннотативные значения красного цвета как одного из главных решений киноизобразительного тонального ракурса, но и обладает собственным значением, являясь известным символом красоты. В контексте фильма важно, что роза имеет с виду незаметные, но весьма острые шипы, что индексиально репрезентует боль и страдание. Для Кэролайн розы выражают желание «нормальной» жизни в ее представлении соразмерно идеи об «американской мечте»: контролируемой, предсказуемой, красивой и «идеальной» или, по крайней мере, чтобы она так выглядела. Героиня перфекционистски выращивает розы и аккуратно располагает их по

всему дому – метафора контроля над красотой. Так, речь в философском плане идет о сопоставлении двух противоположных подходов к жизни и удовлетворению своих потребностей.

В ракурсе Кэролайн этот подход к жизни – видение человека центром мира (в конечном счете – каждого; индивидуализм) и изменение реальности под собственные потребности и представления: бескомпромиссное, с «холодным сердцем», с наслаждением результатами своего труда, общественным признанием и даже величием, что в конечном счете приводит к парадоксу – постановке себя на место того самого Творца, который, согласно Декларации независимости США, создал всех людей равными и наделил неотчуждаемым правом свободы. Таким образом, речь идет о саморазрушающей силе этоса «американской мечты».

Для Лестера роза становится символом его похоти и неразрывно связана с Анджелой, репрезентуя его личные сокровенные моменты приобщения (по его мнению, до финала фильма) к свободе и красоте.

Полагаем, что видение фильма как отказа от «американской мечты» потребительского общества в пользу личной свободы существует и существует в формировании всеобщего образа фильма, однако не является достаточным для объяснения всех (и ключевых!) событий фильма. Несмотря на то, что основную часть фильма главный герой действительно думает, что утверждает контроль над своей собственной жизнью, его действия в конечном итоге должны рассматриваться как ошибочные и даже предосудительные.

Третий вариант интерпретации фильма может быть выражен слоганом данного фильма: «Присмотритесь», все необходимое уже при вас.

Чтобы выйти на «третий» уровень интерпретации, стоит еще раз обратиться к слогану фильма, представленному режиссером совместно с прокатчиками кинокартины. «Приглядись» – «то, что видите, не так просто, как вам кажется». А его рекурсивный характер проявляется при каждом

следующем обращении к нему. Таким образом, смысловая глубина интерпретаций фильма будет ограничена только субъектом интерпретации.

В самом общем виде рекурсия выявляет сущность интерпретации в искусстве согласно принципу *pars pro toto*: интерпретируя жизнь, оно само становится объектом интерпретации, которая, в свою очередь, может также иметь бесконечное количество циклов дальнейших интерпретаций.

В контексте ракурсности рекурсия является ракурсной связью, объект которой есть субъект «вложенного» в него ракурса и т. д. Сам диегетический нарратор фильма является примером рекурсии, так как его нарратив – это воспоминания (будучи уже свободным духом после смерти) своей жизни, в которой он «припоминает» (по Платону) свое счастливое детство (также наполненное мечтами); и «достигает» этого счастья, только вернувшись в Платоновский «мир идей». В данном контексте каждый киноизобразительный ракурс может быть рекурсивно интерпретирован как взгляд диегетического автора на взгляд духа-нarrатора, на взгляд главного героя на самого себя. Однако наша задача – лишь указать на наличие такой рекурсии, но не «разворачивать» ее бесконечные вложения.

В самом явном виде рекурсия выражена в киноизобразительном ракурсе в тот момент, когда Джейн раздевается перед Риком. Оба они наблюдают друг друга из окон своих домов. Рик снимает Джейн на видеокамеру, а изображение с нее видно на большом телевизоре позади него. Таким образом, Джейн видит, как ее видит Рик. Джейн открывается (в буквальном смысле обнажается) перед Риком, в то время как Рик открывается (демонстрирует свое видение посредством видеокамеры) Джейн.

В контексте данной интерпретации каждый из героев фильма, в сущности, проходит тот же путь, что и Лестер, в зависимости от личных особенностей и окружения – все они несчастные «дети» американской мечты; даже Лестер, который якобы пытается вырваться за ее пределы и обрести себя. Однако Лестеру в финале все же удается прийти к искуплению.

Похожесть жизненных путей героев точно маркируется главным символом фильма – розой «Американская красотка» или красным цветом (в более широком смысле). Если обобщить символические значения красного цвета, то это будет желание (страсть, сила жизни и т. д.), раскрывающееся с разной степенью силы в зависимости от контекста. В сюжете красный цвет как символ желания соответствует цветам, которые выращивает и всюду расставляет Кэролайн; Анджеле как объекту желания Лестера; красному автомобилю «Pontiac Firebird» (*pontiac* – ‘военный начальник’ (происходит от названия вождя индийского племени Оттава); *firebird* – ‘бук’; огненная птица, синоним славянской жар-птицы), который Лестер покупает во втором акте фильма; а также акценту на красной двери в конце фильма, символизирующий желание Кэролайн восстановить контроль над семьей. Таким образом, наблюдается тесная тематическая связь между стремлениями Лестера и стремлениями его главного антагониста – Кэролайн. Согласно диалектической методологии, это символическое общее место не только противопоставляет двух персонажей, но и сопоставляет их, выражая, таким образом, их равное заблуждение в своих желаниях. С точки зрения Кэролайн, муж уходит с работы, оставляя ее в качестве единственного кормильца в семье. В то время когда Кэролайн терпит неудачу в своем бизнесе, Лестер начинает курить марихуану в своем гараже и покупает новую машину, а затем, когда Кэролайн угрожает разводом, утверждает, что он получит половину всего, чем она владеет, если та решит что-либо сделать с этим. Таким образом, героем назвать персонажа Лестера точно нельзя. С точки зрения такого подхода к интерпретации кинокартины фильм не имеет ничего общего с борьбой против общества потребления. Более того, оно провозглашается: как только Лестер уходит с серьезной работы, он покупает дорогой автомобиль и начинает работать на одной из самых низших должностей в крупной компании фаст-фуда. На всем протяжении фильма Лестер не изменяется с точки зрения активного участия в обществе потребления. Герою кажется, что он теперь более свободен, но на самом деле

просто убегает от ответственности и позволяет себе оставаться «рабом» своих желаний, как Кэролайн остается «рабыней» своих. Это относится и к остальным персонажам, которые изменяются лишь мимо.

Взаимоотношения между разными поколениями являются основой развития сюжета. Во-первых, это отношения между Лестером и Анджелой. Лестера тянет к Анджеле, потому что страсть к ней позволяет ему снова почувствовать себя молодым; он сразу же начинает пытаться заново прожить свою молодость и вернуть « страсть к жизни», которую чувствовал в молодости: он курит марихуану, делает физические упражнения, покупает автомобиль и работает в фаст-фуд-«забегаловке».

Во-вторых, это отношения Лестера с Рикки, которого он называет «своим личным героем». «Восстание» Рикки против строгого порядка его отца вдохновляет Лестера, что влияет на его дальнейшие поступки. Он пытается сбежать из 90-х назад к счастливой и полной мечтаний молодости.

В-третьих, в то время как Кэролайн мотивирована успехом и властью, ее дочь Джейн стремится к признанию.

В-четвертых, между Лестером и Анджелой наблюдается интересная симметрия: Анджела с таким же стремлением пытается реализовать ложный образ взрослого, как Лестер пытается вернуться к неактуальному для него образу подростка.

В-пятых, другая симметрия проявляется в том, что молодые персонажи (Анджела и Джейн) жаждут быть приметными, особенными, а взрослые персонажи (Кэролайн и полковник Фиттс) пытаются казаться, наоборот, обычными.

Таким образом, у Лестера и окружающих его персонажей одна и та же драма: их не устраивает нынешняя жизнь, они стремятся самореализоваться, но выбирают для этого неверный путь. Следовательно, действительный драматический конфликт фильма не внешний (в виде «американской мечты», реализованной в обществе потребления, мешающей счастью героев), а внутренний (одинаковый для всех героев). Именно такое содержательное

основание в полной мере раскрывает метафорические значения описанных выше киноизобразительных ракурсов.

Разрешением описанного драматического противоречия является психологическое преображение главного героя в кульминации фильма – в сцене, когда Лестер собирается переспать с Анджелой по ее же инициативе. Но при сближении героев Анджела сообщает, что она девственница. После этого Лестер сразу меняет к ней свое отношение и начинает воспринимать Анжелу не как объект завоевания и средство вернуть себе молодость, а как дочь – происходит изменение главного героя: страсть самца трансформируется в отцовскую нежность. Лестер интересуется у Анджелы судьбой собственной дочери Джейн, возвращается к ответственности, связанной с его действительным положением и возрастом. Это изменение выражено популярным, но от этого не менее эффектным линейным киноизобразительным ракурсом. При кокетливом разговоре Анджела находится слева по кадру, а Лестер – справа. Перейдя в другую комнату, когда Лестер начинает ее раздевать, их положение относительно горизонтали кадра остается прежним. И только когда Анджела сообщает о своей девственности, Лестер мизансценически, ложась на грудь Анджелы, изменяет ракурс и, соответственно, композицию кадра. Теперь до конца сцены Лестер будет в кадрах слева, а Анджела – справа: похоть сменилась любовью. Этот ракурсыный прием, помимо описанного эффекта, создает еще и метафору: изменение ракурса показывает, что, несмотря на отсутствие изменений в пространственном расположении персонажей, их отношения кардинально поменялись – все, что необходимо им для изменения, было изначально в них самих. А интимный характер откровенного разговора создается освещением – низкой тональностью и нижним рассеянным светом.

Описанная выше метафора является основой для содержания следующей сцены: Лестер смотрит на фотографию своей семьи и, очевидно, осознает, что все, что он действительно искал, было с ним все это время. Физическое изменение главного героя сменяется духовным, на что точно

указал Дэвид Л. Смит в «Журнале религии и кино» Университета Небраски: «В конце концов Лестер находит и использует свободу – не свободу делать то, что он хочет, а свободу ментально иметь дело с тем, что реально» [238]. Парадоксальность обретения такой свободы заключается в том, что все, что Лестер в себе «восстановил», никогда не было по-настоящему потеряно.

Полагаем, что фильм нашел отклик у многих зрителей еще и потому, что в нем затронута тема Бога, однако без отождествления с конкретной религией. Последние слова закадрового нарратора: «Я уверен, вы не понимаете, о чем я сейчас говорю. Но не волнуйтесь, вы поймете... когда-нибудь» перекликаются с известными словами апостола Павла в Новом Завете: «Теперь мы видим, как бы сквозь тусклое стекло, гадательно, тогда же лицом к лицу; теперь знаю я отчасти, а тогда познаю, подобно как я познан» [123, гл. 13, стих 12]. Первый и последний кадры фильма, таким образом, не только функционально «открывают» и «закрывают» нарратив, но и являются метафорами трансцендентности.

Этот философско-религиозный ракурс позволяет по-новому взглянуть на исследуемую «американскую мечту», которая, собственно говоря, не требует подавления или отрицания человеческих потребностей, в том числе физиологических, но предполагает осознанное владение ими – в этом и заключается свобода.

Казалось бы, банальному способу открытия красоты в самом обыкновенном соответствует метафора целлофанового пакета, теребимого ветром среди листьев на фоне кирпичной стены, который снял видеокамерой Рик. А упомянутые выше зеркала и окна служат метафорами «трансцендентных откровений», которые доступны каждому здесь и сейчас. Драма Лестера, таким образом, заключается в том, что он обретает эту любовь слишком поздно и не успевает поделиться ею со своей семьей, что отсылает к известному выражению *memento mori* [221].

2.3. Ракурс в создании масскультовского зрелища 2000 годов

Анализ ракурса как киноизобразительного приема и метафоры в первой сцене фильма «Бесславные ублюдки» (2009, реж. К. Тарантино, опер. Р. Ричардсон)²

Весьма показательными для оценки используемых изобразительных средств являются так называемые «камерные» сцены (и фильмы), поскольку в большинстве случаев в них содержится малая динамика времени, места и формы действия. В таких сценах киноизобразительная форма используется самая минималистичная, чтобы не нивелировать доминанту содержания. В качестве формы драматического действия часто в таких сценах доминирует диалог персонажей. Малая мизансценическая динамика приводит к использованию широкого диапазона выразительных средств киноосвещения (проекции) и кинокомпозиции (ракурса).

В современном кинематографе одним из ярких примеров описанного типа сцен является первая сцена (одновременно и первый акт) фильма «Бесславные ублюдки» (реж. К. Тарантино). Кинооператор фильма Роберт Ричардсон сотрудничает с К. Тарантино начиная с «Убить Билла» по настоящее время («Убить Билла 2», «Джанго освобожденный», «Омерзительная восьмерка» и «Однажды в Голливуде»). Таким образом, можно говорить о сложившемся режиссерско-операторском тандеме, особенностям взаимосвязи киноизобразительного ракурса с авторским замыслом которого посвящен данный параграф.

Фильм «Бесславные ублюдки» выиграл приз за лучшую работу оператора Австралийского кинооператорского общества (ACS) и был номинирован на премию Оскар, BAFTA, Американского общества кинооператоров (ASC) и др. Фильм номинировался на режиссерскую премию Оскар, Золотой глобус, BAFTA, Гильдии режиссеров Америки и др. А также

² В тексте данного параграфа, как и выше, присутствуют ссылки на тайм-код фильма в формате (ТС ЧЧ:ММ:СС)

фильм участвовал в номинации «За лучший сценарий» премий Оскар, Золотой глобус, BAFTA; выиграл премии Gold Derby, Golden Schmoes, INOCA и др. Таким образом, фильм был положительно оценен со всех основных позиций в контексте ракурса, связывающего форму и содержание кинематографического образа.

Анализируемая сцена (первая в монтажной последовательности фильма, занимающая весь первый эпизод (19 мин.), в котором фашистский «охотник за евреями» – штандартенфюрер СС Ганс Ланда – приезжает к французскому фермеру Пьеру Лападитту в поисках еврейской семьи Дрейфусов), известна своей богатой внутренней драматической динамикой и считается одной из самых длинных драматических сцен в истории кино с точки зрения содержания действия, а не его формы, как в фильмах «Веревка» (1948), «Русский ковчег» (2002) или «Бёрдмен» (2014). Здесь речь идет о сцене не в кинопроизводственном понимании, проистекающем от формы действия, подразумевающем единство времени и места действия, а в понимании содержательном, подразумевающем «третье» единство (согласно «Поэтике» Аристотеля) – единство драматического действия, определяемого наличием одного «события».

Ключевым художественным решением данной сцены (и всего фильма) является нарратив в ирреальной, искусственно гипертрофированной форме, выраженной в сюжетной динамике, мизансцене и изобразительном ракурсе. Необходимо отметить, что данный художественный ракурс – неотъемлемая черта стиля К. Тарантино во всех его фильмах – он не пытается подражать реальности по форме. В своем искусстве «игрового» кино он стремится к «искусственности» (в положительном смысле). Режиссер на протяжении всей сцены будто «играет» со зрителем.

Во-первых, К. Тарантино искусственно «растягивает» короткую по фабуле сцену на 19 минут. Благодаря длительному нарастанию саспенса формируется сильное эмоциональное напряжение зрителя. Хотя, если

понимать задачу Ланда буквально – убить евреев, – окажется, что он с самого начала знал, где они прячутся, а ему оставалось лишь их убить.

Во-вторых, «играет» с Лападиттом уже Ланда, как бы проверяя, насколько долго может сопротивляться моральному давлению совершить бесчеловечный поступок обычный фермер. Ведь истинный мотив Ланда не найти евреев, а возвысить себя за счет издевательского унижения Лападитта, за счет подавления его силы воли. К цели заставить Лападитта совершить предательство и самовольно выдать еврейскую семью, которую тот прячет в подвале, Ланда планомерно движется на протяжении всей сцены.

Описанные художественные задачи, на наш взгляд, являются основой организации всех формальных аспектов образа, в том числе киноизобразительного ракурса.

Полковник СС Ганс Ланда, инициирующий данную сцену, создает так называемое побуждающее происшествие сцены: однажды в оккупированной фашистами Франции на молочную ферму Лападитта, ведущего рутинный образ жизни со своими тремя дочерьми, приезжает Ланда в сопровождении пары автоматчиков с целью «очистить Францию от евреев» – найти прячущуюся где-то еврейскую семью Дрейфусов.

Первой особенностью тонального изобразительного ракурса данной сцены как формы выражения описанного «гиперболического» авторского ракурса является использование «ярких» тональных контрастов, а значит, малого диапазона тонов (градаций). Это относится ко всем трём тональным уровням (светлота, цветность, насыщенность). К светлоте – использование большого яркостного контраста: «глубоких» теней и ярких светов; к цветовому тону (сильному цветовому контрасту) – использование ограниченной цветовой палитры, поддержанной использованием высокой насыщенности цветов. Все эти тональные изобразительные особенности можно свести к «эксцентричности», тональной «яркости», акцентной выразительности – тональной выразительности не на изобразительных сходствах, а на различиях (контрастах).

Метафора «гиперболизированности», «театральности» всего происходящего, его ирреальности, искусственности создается авторами и с помощью тональных аспектов ракурса. Первый прием – низкий тональный контраст между «натурным» и «интерьерным» пространствами. При зрительном восприятии реальной подобной мизансцены в условиях полуденного яркого солнечного освещения контраст между изображениями «натуры» и «интерьера» будет большим. В данной же сцене он практически отсутствует – общая тональность «натурного» и «интерьерного» пространства практически сбалансированы. Также данный прием выражает важную сюжетную особенность сцены – ее драматическое единство, несмотря на два разных пространственных объекта (экsterьер – поле возле дома Лападитта – и интерьер дома). Этот прием нивелирует пространственно-изобразительные (в данном случае тональные светлотные) различия. Важно, что данный прием «работает» на уровне фабулы (в ее ОПОЯЗовской коннотации). Когда отец Лападитт узнает о приближающихся немецких машинах, он прячет дочерей в дом, надеясь на короткий разговор с немецким офицером вне дома, вдали о дочерей. Но Ганс Ланда не только сразу входит в личное пространство Лападитта своим рукопожатием, но и не дает закончить начатый разговор на улице, напрашиваясь, а по сути, вторгаясь в дом, к самому ценному для Лападитта – к его дочерям. Помимо подсознательного эффекта дискомфорта от нереалистичности слишком светлого пространства «интерьера» или слишком «темного» при солнечном свете пространства, наблюдаемого за окном, достигается еще эффект разрушения личного пространства семьи Лападитта: и экsterьер, и интерьер дома выглядят одинаково. Так создается метафора: интерьера как темного, сокровенного, личного пространства, где можно укрыться, более не существует.

Важную роль в создании «ирреальности» всех событий сцены играет осветительный прием использования точечного верхнего освещения, отражаемого от горизонтальных поверхностей интерьера (в частности,

стола). С линейными свойствами киноизображения сцены, формируемого приемом верхнего точечного освещения, связаны, на наш взгляд, две изобразительные задачи, стоящие перед оператором Р. Ричардсоном.

Первая задача – создание общей метафоры ирреальности происходящего во всей сцене (и фильме), что достигнуто ярко выраженным распределением тонов между фигурой и фоном – выявление фигуры персонажа, отделение ее от фона. Принципиально изобразительно данная задача может быть решена двумя способами: проецированием светлой фигуры на темный фон или проецированием темной фигуры на светлый фон; в ситуации монохромности фигуры и фона – контровым освещением или точечным фронтальным освещением – тогда создается светлый или тёмный «абрис» фигуры. На важность выявления фигуры обращал внимание еще Леонардо да Винчи в своем «Трактате о живописи» [38], предлагая располагать тёмное на светлом, а светлое – на тёмном. В анализируемой сцене, в ее основной части интерьерного действия, используется выявление фигур (прежде всего портретов) как более светлых форм на фоне более тёмных деревянных стен. Эту задачу решает верхнее точечное освещение поверхности стола, которая отражает мягкий и рассеянный свет на портреты героев. Несмотря на богатое использование кинооператорской техники выделения светлых портретов на фоне тёмных стен, в реальной практике киноосвещения дневных интерьеров, как правило, подобный эффект распределения тонов сохраняется, но по отношению к яркости окон этот контраст между тоном лица и фоном практически отсутствует. Поэтому в реалистическом изображении данной ситуации распределение тонов таково: более темные портреты будут расположены на более светлых стенах.

Вторая задача, решаемая верхним точечным освещением горизонтальных поверхностей интерьера и как следствие мягким рассеянным нижним освещением, – создание общего эмоционального состояния сцены в ракурсе Лападитта – его страха. В данном случае речь идет о страхе из-за «неизвестности», что выражено в изображении человеческого портрета в

радикально неестественных условиях освещения, что способствует дисгармонизации изображаемого персонажа при зрительном восприятии. Помимо этого, нижний свет также создает метафору доминанты силы не божественной, находящейся для западноевропейской культуры на небесах, а дьявольской, потусторонней, света из-под земли – из «загробного мира», «мира смерти». Данный художественный изобразительный прием в более мягкой форме «повторяет» одно из ярчайших изобразительных решений фильма «Иван Грозный» (реж. С. М. Эйзенштейн, опер. Э. К. Тиссэ, А. Н. Москвин). Уточним, что А. Н. Москвин был оператором павильонных съемок, а Э. К. Тиссэ работал над киноизображением натурных сцен.

Саспенс на протяжении всей сцены поддерживается в основном содержанием диалога персонажей, при этом используется и линейный ракурс камеры, которая при очередном вопросе Ланды Лападитту на счет евреев спускается из комнаты в подвал, давая зрителю удостовериться, что Лападитт действительно укрывает евреев – возникает эффект «бомбы под столом», как его называл признанный мастер саспенса А. Хичкок [154].

Создание метафоры «театральности», ирреальности происходящего реализуется в том числе с помощью тональных аспектов ракурса – с помощью акцентирования зрительского внимания на портретах героев с использованием больших тональных контрастов. Такой подход является полной противоположностью современной тенденции к реалистическому киноизображению таких кинооператоров, как С. Ньюквист, Г. И. Рерберг, П.Т. Лебешев, М. Л. Агранович, Р. Дикинс, Э. Любецки и др.

Динамика цветовой гаммы, используемой на протяжении сцены, точно совпадает с динамикой эмоционального зрительского напряжения, сочувствующего протагонисту сцены – Перье Лападитту. Два самых низких уровня эмоционального напряжения вторят экспозиционным (началу) и реакционным (концу) элементам сцены, соответствующих экsterьерному мизансценическому пространству, а более высокое эмоциональное напряжение (особенно в момент кульминации сцены) соответствует

интерьерному мизансценическому пространству, что явно влияет на цветовую гамму сцены – на выбор диапазона цветовых тонов. Данная художественная задача достигается следующими тональными ракурсными аспектами. Во-первых, в случае экsterьера цветовая гамма больше (по количеству цветов) «интерьерной» и состоит из цветовых тонов, тяготеющих к трем основным цветам: синему – это светлый и среднесерый сине-голубой цвет неба; зеленому – это светло-серый и серый желто-зеленый цвет травы и листвьев; красному – это серый и темно-серый коричнево-оранжево-песочный цвет загорелой кожи персонажей. В интерьерных кадрах сцены диапазон цветовых тонов снижается, практически исключается зеленый цвет. Во-вторых, в натурных сценах доминируют синий и зеленый цвета, а красный составляет незначительную часть. А в интерьерных сценах доминанту составляет красный (от тёмно-коричневого до светло-коричневого и желтого). Таким образом, с ростом зрительского напряжения цветовая доминанта смещается с цветов, ассоциируемых с природой (натурой), на цвета, ассоциируемые с искусственностью (культурой). Снижение цветового диапазона по мере развития конфликта и роста напряжения в сцене реализовано в первую очередь выбором соответствующего мизандрового решения – ракурса, принимающего активное участие в формировании сюжетной динамики.

Динамика сюжета и смысла на протяжении всей сцены (то есть ориентация не на сюжетное равновесие, а на ярко выраженный конфликт как ключевой атрибут любой драматической структуры) с точки зрения большинства современных теоретических представлений реализуется с помощью такой линейной особенности ракурса, как преимущественное использование положения сюжетно важного объекта относительно рамки кадра согласно золотому сечению. Такая композиция представляет собой яркий пример динамической ассиметричной линейной композиции кадра, что точно репрезентует динамику сюжета и смысла, в частности активное стремление Ланды заставить Лападитта предать укрываемых им евреев, а

также сопутствующий рост эмоционального зрительского напряжения во время морального «уничтожения» Ладитта Ландой и, следовательно, приближения смерти еврейской семьи.

Однако стоит рассмотреть особенности использования линейного положения объектов съемки (прежде всего персонажей) подробнее. Для этого важно определить сюжетные нюансы данной сцены. Несмотря на то, что главной героиней фильма является Шушанна Лападитт (она приводит к кульминационному событию, через которое зритель получает откровение фильма), а ее главным антагонистом является Ганс Ланда, Шушанна не является главным героем данной сцены и появляется в конце как второстепенный персонаж. Антагонисту Ланда в данной сцене противостоит протагонист Перье Лападитт – фермер и отец дочерей. Важной особенностью является то, что характер действий протагониста Лападитта является «реакционным» по отношению к активным действиям Ланда, который, пользуясь своей физической силой, без спроса вторгается на ферму, входит в чужой дом, прикасается к дочерям Лападитта, проводит, по сути, допрос и т. д. Ситуацией целиком и полностью владеет герой Кристофа Вальца, несмотря на то, что он несколько раз притупляет бдительность Лападитта и заставляет его подумать, что контроль перешел на сторону француза. Вместе с Лападиттом обманывается и зритель, что намеренно создано К. Тарантино, активно использующим линейный ракурс.

Мнимое владение ситуацией Ланда и мнимая покорность действий Лападитта явно подчёркивается на протяжении всей сцены помещением фигуры Ланда в центр рамки кадра, а Лападитта – по горизонтали (согласно золотому сечению). Данный линейный ракурс применен уже в первом кадре появления немцев (ТС 00:02:31), когда одна из дочерей, развешивая белье, слышит звук приближающихся автомобилей и отдергивает загораживающую вид простыню. В этом кадре дочь находится чуть левее центра, что выражает восприятие данного кадра в ее ракурсе, а объект ее наблюдения – немцы на дороге – расположены по центру горизонтальной оси кадра. Подобная

ситуация наблюдается в планах на двух персонажей, снятых перпендикулярно оси их взаимодействия. Такой ракурс в стандартном варианте реализации подразумевают симметричное расположение персонажей. Однако для создания образа Ланда, «монархически» владеющего ситуацией и буквально захватывающего личное пространство фермера, используется отход от стандартного приема. Ланда, начиная с первого кадра, когда он подходит в поле к Лападитту, протягивая ему руку, занимает чуть больше пространства кадра, чем Лападитт, «вытесняя его из кадра», создавая ощущение дискомфорта. Второй случай использования такого линейного ракурса происходит при начале беседы за столом (ТС 00:05:51): Ланда просит, а подтекстово разрешает дочерям не присутствовать при издевательствах над их отцом. Беседа происходит, казалось бы, на равных, что выражается симметричным планом «на двух», но симметрия нарушается в пользу Ланда, выражая его доминирование. Через несколько кадров после начала беседы (ТС 00:07:19) используется средне-общий план, снятый под 45 градусов к оси взаимодействия персонажей со стороны Лападитта, также тяготеющий к симметричному расположению двух фигур персонажей. Однако и в этом кадре оба объекта смещены немного в сторону, таким образом, Ланда снова занимает большее пространство. В последующих кадрах-уточнениях ситуация повторяется (ТС 00:07:29). Однако с развитием сюжета, по мере того как Ланда заставляет Лападитта поверить в успешность его лжи про отсутствие информации о евреях, киноизобразительная линейная доминанта переходит на сторону Лападитта. Теперь он занимает большее пространство в кадре (ТС 00:11:24). В единственном самом общем плане сцены (ТС 00:13:00), в котором Лападитт настолько раскрепостился, поверив в успешность своей лжи, что свободно перемещался за молоком к буфету, герой занимает до 70% пространства кадра. Более того, ракурс камеры в этом кадре выбран таким образом, что подходящий к Ланда и наливающий молоко Лападитт на две головы выше сидящего Ланда. При этом Лападитт частично перекрывает штандартенфюрера и, когда подходит к столу, занимает

центральное место относительно рамки кадра. Все эти линейные особенности ракурса данного кадра создают метафору потерявшего бдительность Лападитта, поверившего в свою силу владения ситуаций. В следующем кадре (ТС 00:00:13:28), который, по сути, является ответным к уже рассмотренному кадру «на двоих» при начале беседы (ТС 00:05:51), Лападитт уже находится с Ланда на равных – симметричное расположение персонажей слева-справа. В соседних кадрах даже использован чуть нижний ракурс, позволяющий зрителю также погрузиться в самообман вместе с Лападиттом. Но уже в следующем кадре (ТС 00:17:03) – начале кульминации сцены – Ланда снова резко начинает занимать большее пространство в кадре, что продолжится до завершения сцены.

Важной особенностью линейного ракурса данной сцены является выбор стороны для точки съемки относительно оси взаимодействия двух персонажей. В американской теории кинооператорского мастерства касательно линейного изобразительного ракурса принято выделять мизанкадрирование мизансцены из двух персонажей, из трех и более. Таким образом, с помощью типовых мизансценических ситуаций большинством американских теоретиков (П. Холмс [207], С. Д. Катц [210; 211], Д. Арижон [8] и др.) объясняются принципы функционирования условной так называемой «оси взаимодействия», возникающей в пространстве между субъектом и объектом действия. Рассматриваемая сцена представляет собой классический пример мизансцены из двух персонажей. Выбор стороны по горизонтали для расположения камеры – одно из первичных линейных ракурсных решений мизанкадра. Принципиально таких ситуаций три: справа от оси, слева или на ней. Ситуаций, когда оптическая ось камеры совпадает с осью взаимодействия, две: когда камера обращена на субъект – как правило, персонаж смотрит в «зеркало сцены»; когда камера направлена от субъекта на объект – субъективный ракурс, подразумевающей совпадение поля зрения персонажа и камеры. Такие типы ракурса в данной сцене не использованы. На протяжении сцены линейный ракурс изменяется от «объективного»

(оптическая ось камеры перпендикулярна оси взаимодействия) до практически «субъективного» в момент наибольшего напряжения в кульминации, когда камера, снимающая так называемые «обратные кадры», находится максимально близко к оси взаимодействия персонажей. Выбор стороны съемки имеет динамику, зависящую от динамики драмы, а также от известной особенности зрительного восприятия для западноевропейской культуры, использующей в письменности направление слева-направо. Расположение персонажа слева по кадру и ориентация его действия вправо точно совпадает с активностью действий персонажей (с активными действиями Ланды). Реакционно же действующий персонаж (Лападитт) всегда в сцене находится справа и обращен налево – «навстречу» динамике восприятия – против движения глаза западноевропейского зрителя при считывании изображения. В экспозиции сцены активность действий и владение ситуацией принадлежит фермеру Лападитту и его дочерям – во всех кадрах он «смотрит слева-направо по кадру» (как общепринятый профессионализм отечественного кинопроизводства) начиная с первого кадра сцены – общего плана (ТС 00:02:08).

Стоит обратить внимание на второй по счету кадр данной сцены (ТС 00:02:18), являющийся «уменьшением» общего плана – в нем Лападитт рубит пень возле своего дома. С одной стороны, правило ориентации активного субъекта «слева-направо» нарушается. В действительности данный принцип уходит на второй план, а более важным становится использование ракурса, при котором точка съемки находится внутри пространства действия – между персонажами [135; 220]. Таким образом формируется пространственное единство мизанкадра (между дочерью и отцом), которое через два кадра будет разрушено кадром, в котором Лападитт обернётся, увидит подъезжающих немцев и посмотрит вправо по кадру. Тем самым его прошлая мизанкадровая ориентация считывается как отвернутое положение тела – повернутое в противоположную сторону относительно генерального направления восприятия слева-направо. В момент приезда и выхода из

машины полковника Ланда акцент смещается с точки зрения его мизансценического расположения относительно оптической оси камеры, переходит на его сторону – теперь он практически все время будет находиться слева по кадру, будучи ориентирован вправо.

Ситуация с мизандровым расположением Ланда и Лападитта слева и справа, соответственно, изменится лишь во второй половине сцены, когда у зрителя создастся впечатление, что Ланда позволил Лападитту поверить, что тот его одурачил. Именно в тот момент, когда Ланда просит Лападитта рассказать поподробнее о якобы сбежавших евреях и Лападитт начинает долго делать вид, что вспоминает все нюансы, используется внутрикадровая линейная динамика ракурса – движение камеры – одно из немногих за всю сцену. Камера медленно «облетает» центр оси взаимодействия персонажей (центр стола) по часовой стрелке на 180 градусов, тем самым меняя положение точки съемки относительно оси взаимодействия на ровно противоположное. Теперь слева расположен Лападитт. Стоит также отметить, что движение камеры происходит именно по часовой стрелке: фон движется справа налево, что соответствует комфорtnому и естественному направлению восприятия для зрителя западноевропейской культуры и точно «работает» на возвышение Лападитта в глаза зрителя. Обратная смена «стороны съемки» происходит уже не внутрикадрово, а монтажно – не постепенно, а резко. Тем самым зритель переживает образ мышления Лападитта, который сначала начинает верить в успешность своего вранья, а потом внезапно понимает, что с ним играли, но все же продолжает еще некоторое время гнать от себя эту мысль.

Рассматривая другой линейный аспект киноизобразительного ракурса сцены – крупность плана, – стоит заметить, что динамика ее изменения точно соотносится с динамикой развития действия. С ростом эмоционального напряжения сцены, крупности постепенно становятся большего масштаба, достигая своего максимума при кульминации – в ответных сверхкрупных планах Ланда и Лападитта. В этих кадрах для максимального усиления

эффекта также используется постепенный наезд трансфокатором (зум), увеличивающий масштаб и без того сверхкрупного плана. Применение же общих планов связано с отсутствием или спадом напряжения: с отсутствием конфликта в начале сцены и с его кажущимся с точки зрения Лападитта (которому сопреживает зритель) спадом во второй половине сцены.

Таким образом, при обыденном восприятии данной сцены (от экстерьерной бытовой сцены через интерьерный допрос и расстрел еврейской семьи и до экстерьерного сбегания Шушанны) создается впечатление минималистичности применяемых киноизобразительных средств, в том числе ракурса. Однако по результатам настоящего анализа оказывается, что в сцене активно использована в качестве выразительного художественного средства линейная изобразительная динамика: крупности плана (в том числе внутрикадровая – зум), смена расположения камеры относительно оси взаимодействия, динамика высоты точки съемки, динамика симметричного-асимметричного расположения фигур относительно рамки кадра; изобразительная тональность (высокий яркостной контраст, динамика цветовой гаммы, высокая насыщенность цветов), то есть большинство доступных киноизобразительных ракурсных приемов. Исключение составили лишь самые особенные приемы: транстрэв, наклон камеры по крену (так называемый *Dutch angle*), вертикальный ракурс вниз/вверх, сверхширокий/сверхузкий угол поля зрения, рапид, цейтрафер и др. Все описанные приемы, работая в том числе на специальные драматические задачи, поддерживали общую тему игры, «театральности», при этом киноизобразительная стилистика не воспринимается как доминирующая над содержанием кинообраза, она «не бросается в глаза», обращая внимание на форму. На наш взгляд, в этом состоит достижение творческого тандема К. Тарантино и Р. Ричардсона – сделать так, чтобы максимально экспрессивная стилистика (киноизобразительный ракурс) не нивелировала доминанту содержания над формой, становясь самоцелью, а действительно

являлась ее точным выразительным средством, участвуя в формировании метафор, раскрывающих темы фильма.

Киноизобразительный ракурс кинооператора Р. Дикинса в соавторстве с режиссерами С. Мендесом и Д. Вильнёвым

Британский и американский кинооператор Роджер Дикинс (1949 – настоящее время), начинавший как документалист, впоследствии стал соавтором таких «игровых» режиссеров, как братья Коэн, Д. Мэтт, М. Скорсезе, Ф. Дарабонд, Р. Ховард, С. Мендес, Д. Вильнёв. Р. Дикинс – четырнадцатикратный номинант на Оскар и победитель за фильм «Бегущий по лезвию 2049» (2017, реж. Д. Вильнёв), а также четырехкратный обладатель премии BAFTA за фильмы «Человек, которого не было», «Железная хватка», «Бегущий по лезвию 2049». Известен также фильмом «Побег из Шоушенка» (1994, реж. Ф. Дарабонд), стоящим на первом месте многих современных списков по голосованию зрителей за лучшие фильмы всех времен (в том числе IMDb и Кинопоиск), а также фильмами с братьями Коэн: «Фарго» (1996), «Большой Лебовски» (1998), «Старикам тут не место» (2007) и картинами «Игры разума» (2001, реж. Р. Ховард), «Чтец» (2008, реж. С. Долдри), «Дорога перемен» (2008, реж. С. Мендес), «Убийца» (2015, реж. Д. Вильнёв).

Таким образом, Р. Дикинс был соавтором большого количества режиссеров, работая в разных жанрах, но наиболее ярко его стиль выразился в трех коллективах с режиссерами, с которыми он снял наибольшее количество картин: прежде всего это братья Коэн, а также С. Мендес и Д. Вильнёв. Можно сказать, что Р. Дикинс в большинстве случаев работал над фильмами на границе «авторского» и «массового» кинематографа или по-другому – над «интеллектуальным» кино для массового зрителя. Этим обусловлен выбор фильмов для анализа в данном параграфе: «Убийца» (2015) и «Бегущий по лезвию 2049» (2017). Особенno интересны современные киноленты, так как они в своем большинстве парадоксально сочетают относительную простоту сюжета и персонажей со стилистикой,

концептуально выработанной ранее для выражения сложных, многоуровневых культурных смыслов.

Киноизобразительный ракурс в фильме Р. Дикинса-Д. Вильнёва «Убийца» (2015)

Главная тема фильма – классический вопрос добра и зла, выраженный в ситуативной проблеме борьбы с наркотическим трафиком. Так изначально подается история в ракурсе главной героини. К концу фильма становится ясно, что сам спрос на наркотики определяет наличие этого бизнеса, а действительный вопрос состоит не в уничтожении его, а в том, кто будет его контролировать: бандиты или государственные структуры. Таким образом, действительную тему фильм можно обозначить в качестве тезиса о том, что искомое добро есть победа меньшего зла над большим. Это метафорически выражено в аспектах киноизобразительного ракурса, охватывающих большинство сцен фильма. Действие фильма происходит в основном в интерьерах, а действие экстерьерных сцен – при тусклом закате, при так называемом «режиме» или ночью – во всех случаях далеко от света (в прямом и переносном значениях). Природное (естественное) темное световое состояние поддерживается также мизандровым ракурсным решением: персонажи мизансценически помещаются в основном в тень, а освещение на их лицах – это всегда (за редким исключением) не прямой направленный свет, а рассеянный свет, отраженный пространством вокруг них. Общий метод освещения таков, что освещаются не актеры, а только декорация, которая в свою очередь (вторично, опосредовано) освещает актеров. Поскольку любая фактура физически имеет разные характеристики отражения, одно и то же освещение под разными углами может стать «прямым» или «отраженным» с точки зрения объекта освещения. Данный фильм в основном освещен с использованием «отраженного» освещения, что создает метафору «опосредованности» во всем: в восприятии зрителя, который заинтересован с помощью возникающего саспенса; героев, которые являются игроками в чужой игре.

Другой важной особенностью освещения Р. Дикинса, проявляющейся во всех его фильмах, является использование одного ключевого источника света, что создает ощущение реалистичности, так как природное освещение в большинстве случаев однонаправленное. Таким образом, речь идет об изобразительном принципе, основанном на общехудожественном принципе – четко выраженном иерархическом распределении акцентов (композиционных элементов).

Все описанные выше приемы используются для создания освещения: а) контрастного (с глубокими тенями), б) в «низком ключе» (низкой тональности), в) рассеянного, г) однонаправленного, д) отраженного (с точки зрения объекта освещения). Таким образом, создается общая изобразительная метафора пространства фильма как «темного», «не прозрачного», связанного со злом, с аморальностью.

В отличие от картин, например, И. Бергмана и С. Ньюквиста, киноизобразительный ракурс участвует в формировании метафор в основном сюжетных, а не чувственных – образ, формируемый благодаря им, информационный, логический. А сами метафоры более «конкретные», даже «грубые» – часто построены на дуалистическом придании фокусу метафоры отрицательного или положительного значения. Это поддерживается малым временным масштабом изобразительных конструкций: есть мало кадров, которые создают некоторую композиционную целостность в своем монтажном единстве – в основном композиционная целостность возникает почти в каждом кадре и повторяется в соседних кадрах той же сцены. Это выражено, прежде всего, максимально сбалансированными композициями кадра. Даже при движении камеры кадр продолжается до того момента, пока камера не займет положение со сбалансированной композицией. Отметим, что большинство американских кинокартин последних 20 лет используют технику «недокомпоновки» при монтаже движения камеры – склейка делается за половину секунды, за секунду до того момента, как композиция

станет сбалансированной. Таким образом, поддерживается постоянная психофизиологическая потребность зрителя в следующем кадре.

Одним из первых кадров в первой сцене фильма, когда спецгруппа на бронеавтомобиле едет на захват мексиканской банды, является крупный план главной героини Кейт – руководителя спецгруппы. В отличие от многих других крупных планов героини этот крупный план относится к экспозиции и заявляет ее как персонажа. Можно сказать, что в данном крупном плане выражена позиция главной героини. Кейт в три четверти отвернута от камеры и, очевидно, думает над очень серьезным, терзающим ее вопросом в негативном ключе. Она погружена в темноту. Ближняя к камере половина лица практически полностью сливается с темной стеной; дальняя – освещена слабым рефлексом света. Глаза немного блестят. Помимо тревожной музыки, саспенс создает динамика освещения – в наполненный дымкой салон бронеавтомобиля через редкие боковые окна, расположенные над персонажами, попадает, по-видимому, солнечный свет и при движении автомобиля проносится от левого до правого края кадра. Становится очевидно, что главная героиня Кейт погружена в «темный мир», в котором «свет» (как метафора добра) не виден непосредственно, только в качестве рефлекса (на дальней щеке Кейт). И этот мир, погруженный не только в темноту, но и закрывающий правду дым, постоянно озаряется вспышками насилия и жестокости.

При захвате группа, «зачищая» дом, распределяется по коридорам и комнатам. Кейт, заходя в очередную комнату, еле успевает отреагировать на ждущего ее напротив двери бандита с дробовиком – она падает, уклоняясь от выстрела, и убивает бандита. Рядом с ним находится окно, занавешенное красной шторой. Когда Кейт подходит к бандиту, чтобы проверить его пульс, присаживается перед ним на среднем плане, снятом от окна: таким образом, она оказывается освещенной красным светом со стороны убитого бандита, что, очевидно, создает метафору – Кейт испачкана кровью. Происходит как бы ее «крещение кровью»: это ее первое убийство и первое «погружение» в

«темный мир» сюжета вокруг наркотрафика. Данная метафора в какой-то мере отсылает к известной Шекспировской сцене «отмывания рук от крови» Леди Макбет.

В кульминации фильма агенты ЦРУ находят тоннель, по которому переправляют наркотики из Мексики в США, и готовятся к перехвату очередной партии. Параллельно с подготовкой спецподразделения монтируется сцена быта обычной мексиканской семьи, где отец полицейский собирается на работу (он впоследствии станет символом безвольных страдающих людей, оказавшихся в безнравственной среде). Первый кадр сцены дает всю главную информацию о персонаже: это общий план дома, стоящего в начале склона долины; слева по кадру уходящим к горизонту изображен огромный забор – очевидно, граница Мексики и США. Расположенные справа по кадру машина и слева по кадру столб создают так называемую «закрытую» композицию (по Г. Вёльфлину). Все многочисленные дома в долине, включая дом героя, изображены ниже линии горизонта. Эти изобразительные приемы создают классическую метафору «угнетенности» персонажа. Забор границы воспринимается не как средство защиты, а как ограничение; мексиканская долина, усыпанная бедными «хижинами», – как тюрьма. Очевидно, что полицейский знаком со средой, в условиях которой единственной его задачей является выживание – он практически не управляет своей жизнью. Через одну сцену после погрузки в его полицейскую машину наркотиков в ангаре он направляется по пустыне к тоннелю. В данном кадре полицейский автомобиль проезжает по дороге, идущей по диагонали через весь кадр слева-направо, уходя за горизонт. Небо, занимающее две верхних трети кадра, практически разделено на две части (с мягким градиентом): слева – послеобеденное солнце, рассеянное множественными облаками, а справа (над перспективой дороги) – темная, насыщенно-синяя грозовая туча, внутри которой, там, куда ведёт дорога, сверкают молнии. Перед нами классическая метафора дороги в «мир зла», к неудаче, а в крайнем случае – к трагическому результату. Действительно,

впоследствии этот мексиканский полицейский будет убит американским руководителем спецоперации.

Освещение хронологически распределено по фильму также классически. Первые сцены фильма происходят утром, в середине фильма – днём, а кульминация происходит вечером, переходящим в сумрак и полночь. Финальная сцена, символизируя «конец и вновь начало», происходит утром. Когда спецгруппа едет к тоннелю – так называемый ранний режим (световое состояние, когда солнце только зашло за горизонт). Широко воспроизведимый в современных фильмах кадр, снятый камерой, закреплённой с внешней стороны заднего бокового стекла джипа, таким образом, что половину кадра занимает отражение в стекле, а вторую половину – непосредственное изображение дороги перед джипом, – приобретает в данном контексте метафорическое значение: движение «в ночь», туда, где в прошлом кадре сверкала молния, в опасное место. Это очередной раз поддерживает главный прием фильма – саспенс, который усиливается многочисленными (в разных кадрах) медленными наездами камеры на ключевой композиционный объект.

В одной из финальных сцен к Кейт незаметно приходит руководитель незаконно проведенной операции, чтобы подписать документ о законности проводимых действий. В начале сцены Кейт курит на балконе – ни она, ни зритель еще не знают, что в ее комнате кто-то есть. Первый кадр сцены снят из комнаты через тюль с фокусом на ней таким образом, что стоящая на балконе Кейт находится в «расфокусе». Помимо приема в общем виде – размытия акцента на физическом действии, что, в свою очередь, переводит внимание зрителя на смысловой план: само размытое изображение Кейт создает метафору ее «размытого» образа о себе после того, как она поняла, что ее использовали как агента ЦРУ для проведения незаконной операции. На уровне сюжета такой киноизобразительный ракурс используется для создания саспенса – зритель понимает, что что-то незаметное для героя происходит рядом с ним. Метафорический образ «теневой» ситуации

(относительно видимого бытовому взгляду мира), в которую попала Кейт, и ее представителя (ситуации) – руководителя операции – создается в основном с помощью освещения. Когда Кейт входит в комнату, там ее ждет руководитель операции, изображенный на фоне кухонного бара. Освещение в комнате отсутствует, горит единственная лампа внутри бара: руководитель, практически сливаюсь с остальными переднеплановыми предметами сцены, силуэтно изображен «тенью» на фоне освещенной кухни – с позиции общей драматургии фильма метафорически он является «тенью», благодаря которой в финальной сцене настал утренний «свет». Полагаем, что данная метафора, выраженная киноизобразительным ракурсом, поддерживает единство авторского взгляда, раскрывающегося во всем произведении.

Киноизобразительный ракурс в фильме «Бегущий по лезвию 2049» (2017, реж. Д. Вильнёв, опер. Р. Дикинс)

«Бегущий по лезвию 2049» является сиквелом «Бегущего по лезвию» (1982, реж. Р. Скотт, опер. Дж. Кроненвейт), поэтому будет целесообразно рассмотреть основные смысловые и стилистические особенности оригинального фильма. Это важно, потому что режиссёр оригинального фильма выступил в качестве продюсера данного, во многом ориентированного на изображение благодаря своему прошлому в качестве дизайнера.

«Бегущий по лезвию 2049» был ожидаем для кинооператорского сообщества не только как новый фильм признанного мастера, но и как продолжение «культового» фильма другого признанного кинооператора – Дж. Кроненвейта.

Фильм 1982 года является адаптацией научно-фантастического романа американского писателя Филипа К. Дика «Мечтают ли андроиды об электроовцах?» (1968), в основе которого лежат этические проблемы «искусственного интеллекта» и связанный с ними вопрос о «человечности человека». Роман, как и фильмы, несомненно, является рефлексией, вызванной стремительной цифровой индустриальной революцией – новым

технологическим укладом, начавшимся в период 1950–1970 годов. Новые технологии настолько «поражают» умы и фантазии людей, в том числе художников (в широком смысле), что самыми популярными стали вопросы: «Сможет ли компьютер стать человеком или даже чем-то большим?» и «Что есть человек?» Важно отметить, что оба фильма не дают прямолинейного однозначного ответа на первый вопрос, оба они создают образы, хотя и «широкие», но, очевидно, выражающие идею о превосходстве цифровых технологий (андroidов) над человеком. Эта идейная основа чрезвычайно важна для корректного декодирования киноизобразительных знаков, определения киноизобразительного ракурса.

Вторым содержательным основанием данного фильма является жанр. Идеально оригинальный фильм и его сиквел относятся к научной фантастике: фильм художественно моделирует будущее в контексте научных открытий; драматически – к драме, так как в основе фильма конфликт главного героя; сюжетно – к детективу, так как главный герой расследует собственное «дело»; эстетически – к постнуару, так как авторский идейный и киноизобразительный ракурсы основаны на чувстве тревоги, страхе, затаенной угрозе моделируемых событий.

Соразмерно этим ориентирам часто в фильме используется метод саспенса – создания напряжения.

Термин «нуар» происходит от фр. *film noir*, что дословно означает ‘чёрный фильм’, коннотативно – ‘темный фильм’. Считается, что термин «нуар» возник благодаря статьям французского кинокритика Н. Франк в 1946 году при описании американских фильмов, демонстрирующихся в то время во Франции после внешней изоляции при фашистской оккупации. История нуара берет начало в немецком киноэкспрессионизме 1913–1930 годов, отражающем нарастающую напряженность в общественных настроениях периода Первой мировой войны. Фильмом-родоначальником жанра считается «Кабинет доктора Калигари» (1920), за которым последовали такие известные картины, как «Носферату» (1922), «Последний человек» (1924),

«Метрополис» (1927). Приход жанра нуар в Голливуд связан с первыми американскими фильмами Ф. Ланга: «Слепая ярость» (1936) и «Раш» (1937), которые предвосхитили многие визуальные темы будущих фильмов. Знаковыми фильмами в данном жанре стали: «Мальтийский сокол» (1941, Д. Хьюстон), «Тень сомнения» (1943, А. Хичкок), «Двойная страховка» (1944, Б. Уайлдер), «Глубокий сон» (1946, Г. Хаукс), «Дурная слава» (А. Хичкок), «Леди из Шанхая» (1947, О. Уэлс), «Третий человек» (1949, К. Рид), «Сладкий запаху спеха» (1957, А. Маккендрик), «Печать зла» (1958, О. Уэлс).

К киноизобразительным стилистическим особенностям нуара относятся следующие факторы. Сцены обычно происходят в темное время суток (ночь, «режим») или в темных интерьерах. Дневные же сцены обычно избыточно контрастны, что имитирует психофизиологическое ощущение «ослепления» при выходе на яркое солнце из темного помещения. В изображении преобладает линейность над тональностью, что выражается в линиях и острых углах, формируемых светотеневым рисунком (жалюзи, решетки, ветки, узконаправленные источники света и т. д.). Это создает метафору «запертости» (тюрьмы), разрозненности на части, жесткой границы (обычно добра–зла). Пространство (метафорически выражая общественную ситуацию) «давит» на персонажей, что выражается их не выделением с помощью освещения в окружающем пространстве; часто персонажи находятся в тени. Реальность искажается, «обезображивается»: используются широкие углы поля зрения, «острые» ракурсы, в том числе наклонные (так называемый «голландский угол»). Популярен мотив воды: проливной дождь, мокрый асфальт. Кстати, в анализируемом фильме это мотив преобразуется в снег – в финальной сцене смерти главного героя.

Нуар связан с ощущением «потерянности», что выражается в запутанной хронологии событий, а также в пространствах-«лабиринтах». Обычно выбираются места действия, притягивающие аморальных личностей: бары, казино, мотели, стрип-клубы, кладбища и т. д.

Нуар как жанр имеет яркие ракурсные особенности. Его вариации: неонуар и постнуар по сравнению с классическим нуаром связаны, прежде всего, сменой предмета страха, контекстом напряженной потерянности. При зарождении жанра в Германии это была ситуация Первой мировой войны, при развитии в США – контекст Второй мировой войны и начало Холодной войны. Ключевыми контекстами неонуара, зародившегося в 1970 годы, являются американские: последствия войны во Вьетнаме, коррупция, социальная аморальность. Важным контекстом постнуара, существующего в рамках развивающегося постмодерна, является цифровая научно-техническая революция.

В фильме «Бегущий по лезвию 2049» цифровые технологии предстают в антропоморфном образе репликантов. Одной из ведущих тем, развивающих главные, является стирание границ между репликантом и человеком. Причем приравнивание двух образов происходит с обеих сторон: репликант наделяется человеческими свойствами, а человек – наоборот, уподобляется машине. К ключевым особенностям репликанта стоит отнести: 1) отсутствие души; 2) репликанты – средства, инструменты, «рабы»; 3) «идентичность» репликанта определяется внедрёнными (не подлинными) воспоминаниями.

Сопоставление человека и репликанта показывается в два этапа.

На первом этапе, реализующемся в фильме 1982 года, репликанты приравниваются к людям через вознесение первых и «опускание» вторых. В фильме утверждается, что люди, по сути, есть репликанты: бездушные рабы, чья личность определяется внедрёнными воспоминаниями. А репликанты, наоборот, имеют душу и даже спасают человека после битвы – спасают главного героя в конце фильма.

На втором этапе, реализующемся в фильме 2017 года, уже демонстрируется борьба, соперничество между человеком и репликантом: пропагандируется тезис, что «репликант более человечен, чем сам человек». При этом главное «техническое» противоречие – неспособность репликантов к деторождению (самовоспроизведству) провозглашается потенциально

преодолимым. Именно с этой идеей оставляет зрителей финал картины. Возникает тезис, противолежащий всем культурным ценностям, прежде всего нравственным: чтобы стать человеком, не обязательно иметь душу, свободу, прошлое и даже родителей и семью.

В фильме 1982 года, который еще разделял человека и репликанта, ключевым изобразительным различием между ними были глаза. У репликантов они всегда светятся (как у многих позвоночных животных: кошек, львов, а также у человека) при фотографировании со вспышкой. Физически такой оптический эффект происходит из-за отражения света глазным дном, из-за чего кажется, будто зрачки светятся. На этом же принципе основано светоотражающее покрытие, например, дорожных знаков. Наиболее сильное отражение происходит при освещении по оптической оси глаза. Технически такой эффект был достигнут с помощью установки перед объективом полупрозрачного зеркала, в которое сбоку был направлен небольшой источник света, мощности которого было достаточно для получения сильного отражения, но который не изменил бы светлоту портрета.

В фильме 2017 года разделения между людьми и репликантами уже нет, зато появляются «репликанты для репликантов»: главный герой – репликант Кей – покупает себе цифровую девушку, которая сначала «живет» в стационарном домашнем голографическом проекторе, а с развитием технологий и вовсе становится способной перемещаться рядом с героем. Изобразительно цифровая «девушка» ничем не отличается от других персонажей, за исключением незначительной прозрачности (в районе 85%) и мигания при потере сигнала.

Тема человека и машины развивается шире и предстает в виде дихотомии культуры и природы, что выражается в сопоставлении города и природы, которые не только смешиваются, но даже инвертируются. В фильме 1982 года единственный пейзаж с закатным солнцем, репрезентующий естественность, натуральность и «жизненность», находится

в кабинете владельца корпорации по производству репликантов и является искусственным. Реальный же мир вокруг корпорации погружен в беспрозрачный смог и индустриальный мусор, окутывающий железобетонные города. Естественность интерьера штаб-квартиры корпорации репликантов подчеркивается освещением, имитирующим каустические рефлексы солнца, отраженные от колеблющейся водной поверхности и падающие на стены. Это же решение, используемое в фильме 1982 года незначительно, в фильме 2017 года существенно развито. Всё декорационно-операторское решение интерьеров корпорации Уоллеса построено вокруг мотива воды. Самой яркой реализацией данного приема является главное помещение корпорации – «кабинет» Уоллеса: помещение с формой куба («математической», неприродной формы) представляет собой огромный бассейн, простирающийся от стены до стены. В центре имеется как бы плавучая квадратная площадка, на которой стоят кресла и к которой ведёт деревянная дорожка. Деревянная площадка-плот и дорожка практически не выступают над поверхностью воды, что, отсылая к Новому Завету, очевидно, создает метафору богоподобия Уоллеса, что также методично вкладывается в умы зрителей. Второй визуальной метафорой, основанной на мотиве воды, являются «переливающиеся» блики света на стенах и портретах, вызванные отражением света от воды. Третье значимое визуальное решение,участвующее в создании метафоры корпорации как самого солнечного и «живого» пространства фильма, – динамичное освещение, постепенно перемещающееся по кругу, как бы имитирующее ход солнца, которое никогда не заходит. Данное визуальное решение в разных вариациях продолжено во всех остальных помещениях корпорации: кабинете «правой руки» Уоллеса, которую иронично зовут Лав (от англ. *love* – ‘любовь’), – помощницы-репликанта, с жестокой «любовью» выполняющей всю «грязную работу», а также некоторые коридоры, не имеющие непосредственно воды, однако наполненные водными бликами, идущими из потолочного окна (за кадром). Так создается ощущение наполненности

помещения водой, как в аквариуме, в который сверху пробивается солнце. Другие коридоры не имеют водной каустики, но направленный свет, проходящий также сквозь балки перекрытий на потолке, постоянно движется, как если бы солнце двигалось во много раз быстрее. Экстерьерные сцены на контрасте с интерьерами корпорации Уоллеса выглядят мёртвыми, что было задумано авторами. Важно, однако, отметить, что описанная игра света в интерьере при всей своей «живости» формы, по сути, является своего рода конкретным продолжением мысли о «суетным свете», о котором писал А. С. Пушкин в «Поэте» [128].

На приздание жизнеподобия, на «оживление» неживой техники нацелено большинство художественных и технических решений фильма. Одним из важных киноизобразительных приемов в данном контексте является линейный ракурс камеры, который необходимо описывать как минимум шириной угла зрения и масштабом объекта до объекта или крупностью плана и дистанцией до объекта. Второй параметр чрезвычайно важен, так как одну и ту же крупность плана ключевого объекта можно получить как широкоугольным, так и длиннофокусным объективом, однако масштаб окружающего пространства и перспектива самого объекта будут кардинально разными. Наиболее отчетливо в фильме используются два типа линейных ракурсов камеры: а) широкий угол зрения при относительно крупных планах используется при субъективном сопровождении героя по миру фильма; б) широкий угол зрения при сверхблизких планах используется в кадрах, снятых с так называемой объективной, авторской точки зрения. В связи с художественной задачей «оживления» искусственного окружения персонажей широкий угол зрения камеры используется для «погружения» зрителей в атмосферу фильма, так как позволяет увидеть относительно больше окружающего пространства, а также более явно изображает перспективные изменения объектов, движущихся от камеры и обратно. При крупных планах широкий угол поля зрения камеры создаёт ракурс, передающий ощущение интимного контакта с персонажем: работает на

идентификацию зрителя с героем. И без того огромная библиотека корпорации Уоллеса, в которую приходит главный герой, чтобы получить информацию о своем вероятном прошлом, изображена широким углом, что создает метафорическое ощущение нахождения не в построенном человеком мире, а как бы на природе, бесконечно простирающейся во все стороны.

Другое важное изобразительно-пространственное решение по формированию достоверного образа искусственного мира – его «расширение», которое создается использованием не только широких углов зрения, но и таких ракурсов, в которых глубина перспективы пространства была бы максимально выражена. Один из ярчайших примеров фильма – крохотная узкая квартира главного героя, представляющая собой, по сути, один коридор, начинающийся от двери и заканчивающийся окном на улицу. Интересно, что в квартире отсутствует главный атрибут любого человеческого жилища – кровать – и вообще спальная комната. В квартире только две «комнаты»: пространство возле окна, где герой отдыхает, ест, и «техническое» подобие кухни. Использование широкого угла периодически заставляет забыть о реально малых размерах помещения. При съёмках фильма, если помещения с «бесконечными» лестничными пролетами, колоннадами или арками найти не удавалось, то «глубину» добавляли с помощью компьютерного трехмерного моделирования. Таково общее место изображения интерьеров одного из небоскребов в Лас-Вегасе, в котором главный герой Кей встречает своего вероятного отца – Рика Декарда – главного героя фильма 1982 года (его играет тот же актер – Харрисон Форд).

Движение камеры в данном фильме (динамика линейного ракурса) плавное, «монументальное», отсутствует «сиюминутность» ручной камеры, что также придает значимость ведущей идеи фильма о человечности репликанта. В фильме можно выделить два значимых движения камеры: сопровождение и наезд.

Движение камеры, сопровождающее персонажа фронтально или сзади, реже в профиль, при его перемещении, погружает зрителя в пространство

фильма – имитирует непосредственное перемещение в нем зрителя. Это относится к основной технической задаче любого изображения – передаче объема пространства на двухмерной плоскости. С точки зрения нарратива, это позволяет зрителю легче сопереживать главному герою, как бы видя мир его глазами, узнавая то, что узнает он.

Незначительный медленный наезд используется как основной прием акцентирования сюжетно важных объектов в кадре, а также для создания саспенса – «погружения» в суть происходящих вещей. Этот прием используется в том числе в самом первом кадре фильма – сверхкрупном плане закрытого глаза, на который медленно наезжает камера и который в конце кадра открывается. Основываясь на классическом символизме глаз, презентующих душу, создается метафора темы всего фильма – открывающийся глаз репрезентует «одушевление» искусственного. Эта же метафора формируется монтажной склейкой со следующим кадром, на котором с высоты птичьего полета изображено множество солнечных батарей, заполняющих собой весь кадр, организованный концентрическим узором, формирующим графический образ глаза. Метафора в данном случае создается не только с помощью иконического подобия двух «глаз», но и на индексиальном знаковом уровне – солнечные батареи, как и глаза, собирают и фокусируют свет. Такая коннотация на следующем метафорическом уровне приводит к концепту «сознания» как того, что познает мир вокруг: солнечные батареи, изобразительно приравниваясь к человеческим глазам, как бы уподобляют машину и человека.

Тональные аспекты киноизобразительного ракурса (например, цвет) используются в фильме для маркировки (в психологии – «якорения») мира с точки зрения главного героя Кея, исследующего свое прошлое.

Обычный бытовой мир фильма днем изображен в бетонно-ржавой световой гамме, что похоже на колорит судоремонтных заводов Бангладеша и Индии. Создается метафора «ржавеющей» Земли. Ночью в том же мире появляется много «цифровых иллюзий»: мир становится сине-серым при

присутствии разнообразных цветов многочисленных рекламных вывесок, ассоциирующихся с центром ночного Нью-Йорка. Множество насыщенных, «спорящих» друг с другом неоновых и светодиодных цветов не имеют собственных значений, создавая общий образ хаоса.

Люминесцентный зеленый цвет возникает вокруг Кея в те моменты, когда рядом с ним находится Джой – его голограммическая девушка, символизирующая радость, что соответствует её имени (англ. *joy* – ‘радость’). Однако зеленая в фильме не только она, но и протеиновые фермы, на одной из них работает репликант прошлого поколения, убить которого приходит главный герой в первой сцене. Все они, в том числе голограммическая девушка, – продукты, производимые Уоллисом, – метафорически его «зеленые» растения, его «дети – живые цветы земли», как писал М. Горький в «Бывших людях» (1897), или «цветы – дети царства растений, дети – цветы царства людей» М. Сафира. Данная метафора также была использована Ф. Фребелем – немецким педагогом и просветителем, создавшим первый детский сад по аналогии с садом для растений, в котором дети «растут» под присмотром «детских садовниц» – воспитательниц.

Желто-оранжевый цвет (если основываться на ассоциации с чтением при лампах накаливания, с беседами у костров; а также церковными обрядами, использующими свечи) символизирует те места для главного героя, в которых он приобретает новое знание, информацию, продвигается немного дальше в раскрытии собственного дела. Самым малоинформационным, однако, первым шагом для Кея является общение со своей начальницей в ее кабинете отделения полиции, который преимущественно серый, однако на стенах имеются редкие оранжевые лампы наподобие обогревателей. Оранжевым же цветом освещена сцена «подпольной лавки», в которой специалист по «нанотехнологиям» находит серийный номер на игрушке, которую он обнаружил на задании в первой сцене и которая совпала с его детским воспоминанием (начало детективного пути Кея). Место, где укрывается группа репликантов сопротивления,

«знающая всю правду», не желающая быть эксплуатируемой Уоллесом и заимствующая, по сути, христианскую религию, адаптировав ее под андроидов, ожидающих явления ребенка от отца-человека и матери-андроида (девушки-андроида из первого фильма 1982 года) освещено оранжевым светом. Штаб-квартира Уоллеса также пронизана желто-оранжевыми водяными бликами. Но самое насыщенное данным цветом место – Лас-Вегас – заброшенный город, где главный герой встречает Рика Декарда – своего вероятного отца, знающего «всю правду». Основной вопрос расследования Кея: он является репликантом или человеком? Ответ Декарда на этот же вопрос в прошлом фильме был неоднозначным, как и в этом. Однако, что известно точно, его возможная мать – репликант из оригинального фильма 1982 года. А религиозный миф укрывающегося отряда сопротивления основан на том, что девушка-репликант родила сына, по времени совпадающего с рождением Кея. Таким образом, вопрос в общем виде посвящен способности репликантов продолжать род совместно с людьми или самовоспроизводиться.

Последним важным цветовым символом является белый – цвет сознания, истины. Пространство, в котором существует девушка Рейчел, – человек и дизайнер воспоминаний, – построено на двух цветах: желто-оранжевом и белом, то есть на соотношении информации и истины. Когда Кей приходит к Рейчел, она на его глазах в темной комнате создает детские воспоминания дня рождения с детьми, задевающими торт. Свечи торта освещают сцену, символизируя информационную составляющую этого творчества. После того как воспоминание было завершено, в комнате (единственная круглая форма за весь фильм – что отсылает к ее «жизненности») загорается белый свет. В финальной сцене, после того как Кей узнал, что ребенком из легенды был не он, а воспоминание в его памяти создала Рейчел на основе своего реального детского воспоминания (то есть она есть реальный ребенок Декарда), экстерьер здания, в котором находится Рейчел, похожий на архитектуру конструктивизма, первый раз за весь фильм

напоминает «обычный» современный нам мир. Однако внутри здания Рейчел – второй реальный человек (показанный зрителю после Уоллеса) – находится в круглом куполе, будто в парнике, сохраняющем подходящий для жизни климат. Ей необходимы природные условия, а Уоллису уже нет, так как он бессмертен посредством технологий, а Рейчел, вероятно, нет. Традиционный для нуара мотив дождя в данной сцене представлен снегом, превратившим всю улицу вокруг в белое полотно. В finale сцены Кей ложится на ступени здания и, вероятно, умирает: он нашел ответ на свой вопрос – приблизился к истине, хотя узнал, что он репликант. Таким образом, сам факт познания, а также факт смерти репрезентует «живую» природу репликантов, поддерживая основную идею фильма.

Таким образом, все описанные киноизобразительные аспекты ракурса участвуют в метафорическом и символическом формировании точки зрения главного героя, ищущего правду о себе и раскрывающего «правду» зрителю о самом себе: человек есть только то, что ему «положили» в «коробку с воспоминаниями», а «роботы» не только ничем не отличаются от людей (даже способны к саморазмножению), но и обладают нравственными качествами, порой превосходящими человека. В сюжете фильма есть много деталей, которые преподносятся как незначительные, однако способные коренным образом поменять представление о ситуации (например, владелец корпорации Уоллес – бессмертный благодаря современным технологиям человек, по сути, управляющий этим миром, чья корпорация, если убрать из внимания ее масштаб, не более чем песочница для заигравшегося ребенка, чье чувство всесилия привело к его моральной гибели). Все уровни кинематографических знаков фильма с упорством убеждают зрителя в том, что живое – мертвое, а мертвое – живо. При этом зрителю не предлагается образ выживания в современном мире и его неотвратимом индустриальном будущем. По сути, техника провозглашается новоявленным сверхчеловеком этого мира. Настоящему человеку, коим является зритель фильма, в этом мире нет места.

Выходы

Проведенное в главе 2 исследование кинематографического опыта отечественных и зарубежных творческо-производственных коллективов *режиссер-оператор* через призму теоретических представлений о сущности кинематографического ракурса как приема и метафоры позволило сделать вывод о том, что ракурс как важнейшая компонента киноязыка присутствует в каждом кинопроизведении независимо от его культурных смыслов или киноязыковой формы.

Анализ значительного корпуса кинопроизведений, созданных разными по своему культурному значению коллективами *режиссер-оператор*, позволил установить, что видимая зрителю простота ракурса не всегда есть отражение непонимания его значения творцами; с другой стороны, формальная оригинальность ракурса не всегда несет в себе признаки художественной метафоры.

Репрезентативным подтверждением единства приема и метафоры в кинематографическом ракурсе, понимаемом как культурный универсум, являются: во-первых, исследование «моральных принципов» и особенностей авторского взгляда в организации киноизобразительного ракурса в фильмах И. Бергмана и оператора С. Ньюкинста, а также реализации мифологико-метафизической модели ракурса оператора В. Стораро; во-вторых, изучение кинематографического опыта художественного воплощения экзистенциальных смыслов отечественной культуры периода общественного кризиса 1990 годов режиссером Н. С. Михалковым в соавторстве с операторами П. Т. Лебешевым, В. И. Юсовым, В. В. Алисовым и Э. К. Караваевым в рамках экспериментального фильма «Анна: от 6 до 18» (1993), а также экзистенциальных особенностей обыденной жизни в рамках обретения «американской мечты» режиссером С. Мендесом и оператором К. Холлом в «Красоте по-американски» (1999); в-третьих, исследование клишированно-матричного подхода в создании масскультовского зрелища

2000 годов на примере фильмов «Из машины» (2014), «Бесславные ублюдки» (2009), «Убийца» (2015), «Бегущий по лезвию 2049» (2017).

Таким образом, мы приходим к выводу о том, что культурный универсум, в качестве которого мы рассматриваем ракурс в присущем ему единстве приема и метафоры, действительно имеет место как в выдающихся кинопроизведениях, созданных великими режиссёрами и операторами, так и в экспериментальных опытах, а также в так называемой массовой кинопродукции.

Заключение

В ходе проведенного исследования мы пришли к вытекающему из общих построений и конкретного эмпирического анализа выводу о том, что ракурс реализуется и в культуре как сфере многообразных творческих действий, и – конкретно – в киноискусстве. При этом мы подчеркнули основную мысль настоящего исследования: ракурс как культурный универсум имеет значение и смысл куда более широкие, чем это принято видеть применительно к известному техническому приему, используемому в искусстве, прежде всего в кинематографе.

Исследование позволило установить, что индустриализация кинематографического процесса, приведя к значительному производственно-дисциплинарному разделению художественно-творческих компетенций в коллективах *режиссер-оператор*, создала барьеры в сфере эстетической деятельности творцов.

В результате анализа теоретических работ по семиотике и семиотике кино, исследований теоретиков и практиков кино, а также детального анализа эмпирического опыта коллективов *режиссер-оператор*, опиравшегося на широкий круг кинопроизведений (преимущественно игровых фильмов), установлено, что, во-первых, представления о ракурсе (даже при отсутствии упоминаний этого понятия) неизменно присутствуют в рассуждениях большинства исследователей и практиков кинематографа; во-вторых, ракурс как необходимый технический прием присутствует в любом кинопроизведении, независимо от эпохи его создания, авторского замысла, жанра, стиля, принадлежности к определенной национальной школе.

Проведя исследование семиотической методологии и особенностей понимания ракурса как интегрального культурного феномена теоретиками и практиками кино, мы получили подтверждение того, что кинематографический ракурс, включающий в себя специфику как приема, так и метафоры, является универсумом кинематографической деятельности.

В частности, анализ значительного корпуса кинофильмов, созданных разными по своему культурному значению группами *режиссер-оператор*, позволил установить, что видимая зрителю простота ракурса не всегда есть отражение непонимания его значения творцами; с другой стороны, определенная оригинальность ракурса не всегда несет в себе признаки художественной метафоры.

Исследование выявило продуктивность междисциплинарной методологии, в которой центральное место было отведено семиотике, что дало возможность корректно, объективно и разносторонне охарактеризовать как значение, так и особенности строения и функционирования кинематографического ракурса. Обращение к семиотической методологии позволило прийти к выводам о том, что под термином «ракурс» можно понимать три «иерархических» уровня репрезентации контекстуальных семиотических связей в кинематографе: во-первых, связь между мизанкадром и мизансценой (уровень изобразительной формы кинематографического знака, что характеризует, прежде всего, операторскую деятельность); во-вторых, связь между киноизображением, сюжетом и смыслом (уровень кинематографического знака, что характеризует, прежде всего, режиссерскую деятельность); в-третьих, связь между субъектом и объектом познания в широком культурологическом смысле (что характеризует семиотическое понимание кинематографического ракурса в его интегральном единстве приема и метафоры).

Исследование стилевых особенностей кинематографического ракурса, примененного разными коллективами *режиссер-оператор*, позволило установить ранее не обсуждавшуюся проблему, а именно: в ходе эмпирического анализа отдельных фрагментов кинопроизведений доказать, что ракурс в киноизображении целесообразно понимать в единстве пространственно-временной (а не только пространственной) организации киноизображения, а также в единстве линейно-тональной (а не только линейной) организации изобразительного пространства.

Наше исследование позволило выявить на основе проведенного эмпирического анализа, что метафорическая природа ракурса как важнейшего художественно-образного приема кинематографа выражается общехудожественным явлением «pars pro toto» (описанным в контексте кино С. М. Эйзенштейном), органично вписывающимся в общесемиотическую модель знака. В контексте кинопроизводства киносемиозис может быть представлен как отношения: «объект реальности – художественный образ – сюжет – киноизображение», где ракурс есть контекстуально обусловленная (в рамках «pars pro toto») связь между каждыми двумя следующими знаковыми элементами киносемиозиса.

Таким образом, мы реализовали заявленную исследовательскую идею, основанную на том, что единство приема и метафоры кинематографического ракурса как основы киноязыка постановочных творческо-производственных коллективов *режиссер-оператор* не только технологически формирует «взгляд» на предмет киносъёмки (в рамках «pars pro toto»), но и художественно-эстетически определяет контекст (в рамках «totum pro parte») при организации киноизобразительного пространства-времени в рамках создания единого художественного образа, выражающего авторское видение.

Библиографический список

1. Аванесов, Р. И., Ожегов, С. И. Русское литературное произношение и ударение / под редакцией Р. И. Аванесова, С. И. Ожегова. – Москва, 1955. – Текст : непосредственный.
2. Авдеенко, И. А. Символ и метафора / И. А. Авдеенко. – Текст : непосредственный // Филологические науки. Вопросы теории и практики – № 3 (21) : в 2-ч ч. – Ч. II. – Тамбов : Грамота, 2013. – С. 16–18.
3. Адаменко, Н. А. Проблема универсализма в кинооператорском искусстве (на материале творчества Д. Д. Месхиева) : специальность 17.00.03 Кино-, теле-и другие экранные искусства : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Н. А. Адаменко. – Москва : ВГИК, 2009. – 19 с. – Текст : непосредственный.
4. Амбарцумян, Э. Д. Традиции изобразительной культуры армянского кино в творчестве кинооператора Сергея Исраеляна : специальность 17.00.03 «Кино-, теле-и другие экранные искусства» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Э. Д. Амбарцумян. – Москва : ВГИК, 2009. – 165 с. – Текст : непосредственный.
5. Ананьев, Б. Г. Психология чувственного познания / Б. Г. Ананьев ; отв. ред. А. В. Брушлинский, В. А. Кольцова ; Рос. акад. наук, Ин-т психологии. – Москва : Наука, 2001. – 279 с. – Текст : непосредственный.
6. Анищенко, И. Г., Вагин, В. Н. Понятие знака в науке и искусстве / И. Г. Анищенко, В. Н. Вагин. – Текст : электронный // Новости искусственного интеллекта. – 2006. – № 3. – URL: <http://raai.org/about/persons/vagin/pages/znak.doc> (дата обращения: 12.05.2018).
7. Арабов, Ю. Н. Бог / Ю. Н. Арабов. – Текст : электронный // Журнал «Сеанс». – № 13. – URL: <https://seance.ru/n/13/glava4-kosmos-bergmana/bog/> (дата обращения: 17.08.2019).
8. Арижон Д. Грамматика киноязыка : учебно-методическое пособие / Д. Арижон ; авт. пер. и ред. И. И. Ковальчук. – LA, USA : SilmanJamesPress, 2011. – Текст : непосредственный.

9. Аристарко, Г. История теорий кино / Г. Аристарко ; пер. с итал. Г. Богемского. – Москва : Издательство «Искусство», 1966. – 180 с. – Текст : непосредственный.
10. Арнольд, И. В. Стилистика. Современный английский язык / И. В. Арнольд. – 13-е изд., стер. – Москва: ФЛИНТА, 2016. – 384 с. – Текст : электронный. – URL: <https://rucont.ru/file.ashx?guid=4c96f395-1766-4b80-915f-09fc331f9522> (дата обращения: 22.07.2017).
11. Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм ; пер. с англ. В. Л. Самохина ; общ. ред. В. П. Шестакова. – Москва : Прогресс, 1974. – 392 с. – Текст : непосредственный.
12. Артикуляция тройная кинематографического кода : Постмодернизм : энциклопедия / сост. и науч. ред.: А. А. Грицанов, М. А. Можейко. – Минск: Интерпресссервис: Кн. дом, 2001. – 1038 с. – Текст : электронный. – URL: <http://www.infolib.info/philos/postmod/articulat3.html> (дата обращения: 28.06.2017).
13. Арутюнова, Н. Д. Метафора и дискурс : Теория метафоры : сб. статей / Н. Д. Арутюнова ; под общ. ред. Н.Д. Арутюновой и М. А. Журинской. – Москва : Прогресс, 1990. – Текст : непосредственный.
14. Бажанов, В. А., Шольц, Р. В. Трансдисциплинарность в философии и науке: подходы, проблемы, перспективы / В. А. Бажанов, Р. В. Шольц. – Москва : Изд. дом «Навигатор», 2015. – 564 с. – Текст : непосредственный.
15. Балаш, Б. Дух фильмы / Б. Балаш, авториз. пер. ; ред. и пред. Н. Лебедевой. – Москва : Гослитиздат, 1935. – 198 с. – Текст : непосредственный.
16. Балаш, Б. Искусство кино / Б. Балаш. – Москва : Госкиноиздат, 1945. – 203 с. – Текст : непосредственный.
17. Балаш, Б. Кино : Становление и сущность нового искусства / Б. Балаш ; ер. – Москва : Прогресс, 1968. – 328 с. – Текст : непосредственный.
18. Балаш, Б. Культура кино / Б. Балаш. – Ленинград ; Москва : Гос. изд-во, 1925. – 96 с. – Текст : непосредственный.

19. Баринов, Л. В. Киноаппарат – инструмент творческой работы кинематографа : специальность 17.00.03 «Кино-, теле-и другие экранные искусства» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Л. В. Баринов. – Москва : ВГИК, 1967. – 239 с. – Текст : непосредственный.
20. Барт, Р. Нулевая степень письма : Семиотика / Р. Барт. – Москва : Радуга, 1983. – Текст : непосредственный.
21. Барт, Р. Риторика образа : Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт ; сост., общ. ред. и вступ. стат. Г.К. Косикова ; пер. с фр. – Москва : Прогресс, 1989. – Текст : непосредственный.
22. Барт, Р. Смерть автора : Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Р. Барт ; сост., общ. ред. и вступ. стат. Г.К. Косикова ; пер. с фр. – Москва : Прогресс, 1989. – 616 с. – Текст : непосредственный.
23. Барт, Р. Третий смысл: Исследовательский заметки о нескольких фотографиях С. М. Эйзенштейна : Строение фильма : некоторые проблемы анализа произведений экрана : сб. статей / сост. К. Разлогов. – Москва : Радуга, 1984. – 279 с. – Текст : непосредственный.
24. Барт, Р. Фотографическое сообщение : Система моды : статьи по семиотике культуры / Р. Барт ; пер. с фр. – Москва : Изд-во Сабашниковых, 2003. – 512 с. – Текст : непосредственный.
25. Бергер, Д. Искусство видеть / Д. Бергер ; пер. с англ. Е. Шраги. – Санкт-Петербург : Клаудберри, 2012. – 184 с. – Текст : непосредственный.
26. Блок, Б. Визуальное повествование / Б. Блок. – 2-е издание – Москва: Учеб. изд. ГИТР, 2012. – Текст : непосредственный.
27. Блэк, М. Метафора / М. Блэк. – Текст : непосредственный // Теория метафоры : сб. статей / под общ. ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журинской. – Москва : Прогресс, 1990.
28. Бодрийяр, Ж. Симулякры и симуляция / Ж. Бодрийяр ; пер. с фр. ; вступ. стат. О. А. Печенкиной. – Тула : Тульский полиграфист, 2013. – 204 с. – Текст : непосредственный.

29. Бrecht, Б. Об экспериментальном театре / Б. Brecht. – Текст : непосредственный // Театр : Пьесы. Статьи. Высказывания : В 5 т. – Т. 5/2. – Москва : Искусство, 1965.
30. Бутовский, Я. Попытка разобраться в сущности операторской работы... / Я. Бутовский. – Текст : электронный // Киноведческие записки. – № 43. – Москва : НИИ Киноискусства, 1999. – URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/print/sendvalues/1072/> (дата обращения: 27.09.2017).
31. Быков, Ю. Юрий Быков : Режиссер : Сообщество : 16 Февраля 16:54. /Ю. Быков. – Текст : электронный – URL: https://vk.com/wall-23793890_40026?reply=40073&thread=40045 (дата обращения: 12.09.2018).
32. Былинский, К. И. Справочник по орфографии и пунктуации для работников печати : справочное издание / К. И. Былинский, Н. Н. Никольский. – 2-е изд., перераб. – Москва : Искусство, 1952. – 312 с. – Текст : непосредственный.
33. В гостях у Захара Прилепина Никита Михалков : Чай с захаром – Царьград ТВ / Е. Н. Прилепин, Н. С. Михалков. – Изображение (движущееся ; двухмерное). – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=yWlqLYmvYCk> (дата обращения: 23.12.2018).
34. Bartley, S. H. Principles of Perception / S.H. Bartley. – NY, USA: Harper & Brothers, 1958. – Текст : непосредственный.
35. Веккер, Л. М. Восприятие и основы его моделирования / Л. М. Веккер. – Ленинград : Изд-во Ленингр. ун-та, 1964. – 194 с. – Текст : непосредственный.
36. Вёльфлин, Г. Основные понятия истории искусств : проблема эволюции стиля в новом искусстве / Генрих Вёльфлин ; пер. с нем. А. А. Франковского ; вступ. ст. Р. Пельше. – Москва : В. Шевчук, 2009. – 289 с. – Текст : непосредственный.
37. Ветров, А. А. Семиотика и ее основные проблемы / А. А. Ветров. – Москва : Политиздат, 1968. – 263 с. – Текст : непосредственный.

38. Винчи, да Л. Трактат о живописи / Л. да Винчи ; пер. А. А. Губарев. – Москва : Фолио, 2013. – 224 с. – Текст : непосредственный.
39. Витгенштейн, Л. Логико-философский трактат / Л. Витгенштейн. Психософический трактат / А. Курпатов. – кн.-перевертыш. – Москва : ОЛМА Медиа Групп, 2007. – 233 с. – Текст : непосредственный.
40. Волков, Н. Н. Восприятие предмета и рисунка / Н. Н. Волков. – Москва : АПН РСФСР, 1950. – 508 с. – Текст : непосредственный.
41. Волков, Н. Н. Композиция в живописи / Н. Н. Волков. – Текст : непосредственный // : Рисунок. Живопись. Композиция : хрестоматия : учебное пособие / сост. Н. Н. Ростовцев, С. Е. Игнатьев, Е. В. Шорохов. – Москва : Просвещение, 1989. – С. 190–199.
42. Волков, Н. Н. Цвет в живописи. Палитра художника/ Н. Н. Волков. – Текст : непосредственный // : Рисунок. Живопись. Композиция : хрестоматия : учебное пособие / сост. Н. Н. Ростовцев, С. Е. Игнатьев, Е. В. Шорохов. – Москва : Просвещение, 1989. – С. 128–139.
43. Габричевский, А. Г. Морфология искусства / А. Г. Габричевский. – Москва : Издательство АГРАФ, 2002. – 864 с. – Текст : непосредственный.
44. Гадамер, Х.-Г. Истина и метод : Основы филос. герменевтики /Х.-Г. Гадамер ; общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова ; пер. с нем. – Москва : Прогресс, 1988. – Текст : непосредственный.
45. Гальперин, И. Р. Текст как объект лингвистического исследования / И. Р. Гальперин. – Москва : Наука, 1981. – 139 с. – Текст : непосредственный.
46. Гальперин, А. В. Из истории кинооператорского искусства : Начальные этапы становления профессии оператора-художника. Первые шаги советской школы операторского мастерства : учеб. пособие / А. В. Гальперин. – Москва : ВГИК, 1983. – 66 с. – Текст : непосредственный.
47. Гегель, Г. В. Ф. Сочинения : Том 9 : Лекции по истории философии. Книга 1 / Г. В. Ф. Гегель. – Москва : Партийное издательство, 1932. – Текст : непосредственный.

48. Георгий Товстоногов репетирует и учит / Литературн. запись С. М. Лосева ; сост. Е. И. Горфункель ; ред. Е. С. Алексеева. – Санкт-Петербург : Балтийские сезоны, 2007. – 607 с. – Текст : непосредственный.
49. Герасимова, И. А. Визуальный образ / И. А. Герасимова. – Москва : Институт Философии РАН, 2008. – 247 с. – Текст : непосредственный.
50. Гинзбург, К. Остранение : Предыстория одного литературного приема / К. Гинзбург. – Текст : электронный // Новое литературное обозрение. – № 4. – 2006 / пер. с итал. С. Козлова. – URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2006/4/ostranenie-predystoriya-odnogo-literaturnogo-priema.html> (дата обращения: 03.07. 2018).
51. Голдовская, М. Е. Творчество и техника : Опыт экранной публицистики / М. Е. Голдовская. – Москва : Искусство, 1986. – 189 с. – Текст : непосредственный.
52. Головня, А. Д. Мастерство кинооператора / А. Д. Головня ; под редакцией И. Н. Владимирцевой. – Москва : Искусство, 1965. – 240 с. – Текст : непосредственный.
53. Головня, А. Д. Киноосвещение : учеб. киносъемочные этюды / А. Д. Головня ; Всесоюз. гос. ин-т кинематографии ; Кафедра кинооператорского мастерства. – Москва: [б. и.], 1973. – 28 с. – Текст : непосредственный.
54. Головня, А. Д. О кинооператорском мастерстве : учеб. пособие / А. Д. Головня; Всесоюз. гос. ин-т кинематографии ; Науч.-исслед. отд. ; Кафедра кинооператорского мастерства. – Москва: [б. и.], 1970. – 152 с. – Текст : непосредственный.
55. Головня, А. Д. Оптическая композиция кинокадра : учебн. пособие / А. Д. Головня ; ВГИК ; Каф. кинооперат. мастерства. – Москва : ВГИК, 1983. – 46 с. – Текст : непосредственный.
56. Головня, А. Д. Свет в искусстве оператора / А. Д. Головня. – Москва : Госкиноиздат, 1945. – 134 с. – Текст : непосредственный.

57. Головня, А. Д. Съёмка цветного кинофильма / А. Д. Головня. – Москва : Госкиноиздат, 1952. – 240 с. – Текст : непосредственный.
58. Горбачевич, К. С. Трудности словоупотребления и варианты норм русского литературного языка : Словарь-справочник / К. С. Горбачевич. – Ленинград : Наука, 1974. – 520 с. – Текст : непосредственный.
59. Гражданский кодекс Российской Федерации (часть четвертая). – Текст : электронный // Принят Гос. Думой 18 декабря 2006 г. N 230-ФЗ, в ред. от 01 июля 2017 г. – URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_64629/ (дата обращения: 29.11.2017).
60. Грекори, Р. Л. Глаз и мозг : Психология зрительного восприятия / Р. Л. Грекори ; предисл. и общ. ред. А. Р. Лурия и В. П. Зинченко. – Москва : Прогресс, 1970. – 269 с. – Текст : непосредственный.
61. Дамье, В. В. Тоталитарные тенденции в XX веке : Мир в XX веке. / В. В. Дамье. – Москва : Наука, 2001. – Текст : непосредственный.
62. Дейк, Т. А. ван. Язык. Познание. Коммуникация : сборник работ / Т. А. ван Дейк; составление В. В. Петрова ; пер. с англ. яз. под редакцией В. И. Герасимова; вступ. ст. Ю. Н. Караулова, В. В. Петрова. – Москва : Прогресс, 1989. – Текст : непосредственный.
63. Делёз, Ж. Кино / Ж. Делёз ; пер. с фр. Б. Скуратов. – Москва : Ад Маргинем Пресс, сор. 2016. – 559 с. – Текст : непосредственный.
64. Деллюк, Л. Фотогения кино / Л. Деллюк ; предисл. Ю. Потехина ; пер. Т. И. Сорокина. – Москва : Новые вехи, 1924. – 164 с. – Текст : непосредственный.
65. Дильтей, В. Собрание сочинений : В 6 т. / В. Дильтей ; под общ. ред. А. В. Михайлова и Н. С. Плотникова. – Москва : Дом интеллектуал. кн., 2000. – Текст : непосредственный.
66. Долинин, Д. А. Киноизображение для чайников / Д. А. Долинин. – Санкт-Петербург : Издание автора, 2009. – Текст : непосредственный.

67. Дыко, Л. П. Основы композиции в фотографии / Л. П. Дыко. – 2-е изд., перераб. и доп. – Москва : Высш. шк., 1988. – 171,[4] с. – Текст : непосредственный.
68. Дыко, Л. П. Эффекты освещения в искусстве оператора : специальность 17.00.03 «Кино-, теле-и другие экранные искусства» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Л. П. Дыко. – Москва : ВГИК, 1951. – 311 с. – Текст : непосредственный.
69. Жегин, Л. Ф. Язык живописного произведения : (Условность древнего искусства) / Л. Ф. Жегин. – Москва : Искусство, 1970. – 123 с. – Текст : непосредственный.
70. Железняков, В. Н. Анатомия зрительного образа / В. Н. Железняков. – Москва : Союз Кинематографистов РФ, 2012. – 114 с. – Текст : непосредственный.
71. Железняков, В. Н. Цвет и контраст : Технология и творческий выбор : учебное пособие / В. Н. Железняков. – Москва : ВГИК, 2001. – 286 с. – Текст : непосредственный.
72. Железняков, В. Н. Cinematographer. Человек с фабрики грёз / В. Н. Железняков. – Москва : Пробел-2000, 2004. – 200 с. – Текст : непосредственный.
73. Желябужский, Ю. А. Изобразительная композиция фильма / Ю. А. Желябужский. – Москва : Искусство, 1960. – 80 с. – Текст : непосредственный.
74. Зарецкая, А. Н. Картина мира телесериала через призму когнитивной лингвистики / А.Н. Зарецкая. – Текст : непосредственный // Вестник Челябинского государственного университета. – 2013. – № 24 (315). – вып. 82. – С. 88–90.
75. Злотникова, Т. С. Там, за нигде, за его пределом (попытка диалога с философами) / Т.С. Злотникова. – Текст : непосредственный // Философия и культура. – 2016. – №4 (100). – С. 603–611. – DOI: 10.7256/1999-2793.2016.4.17977.

76. Злотникова, Т. С., Ерохина, Т. И. Теоретические аспекты изучения культурных процессов / Т. С. Злотникова, Т. И. Ерохина. – Текст : непосредственный // Ярославский педагогический вестник. – 2016. – № 3. – С. 238–245.
77. Ильин, Р. Н. Современные изобразительные средства и приемы искусства кинооператора : специальность 17.00.03 «Кино-, теле-и другие экраны искусства» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Р. Н. Ильин. – Москва : ВГИК, 1954. – 230 с. – Текст : непосредственный.
78. Каган, М. С. Морфология искусства. Ч. 1-3 : Ист.-теорет. исследование внутр. строения мира искусств / М. С. Каган. – Ленинград : Искусство, Ленингр. отд-ние, 1972. – 440 с. – Текст : непосредственный.
79. Казимировская, Н. Н. Свен Нюквист: Я получил такие возможности в работе, каких никогда раньше не имел / Н. Н. Казимировская. – Текст : электронный // Журнал «Сеанс». – № 13. – URL: <https://seance.ru/n/13/glava-1-bergman-narodine/sven-nyukvist-yapoluchil-takie-vozmozhnosti-vrabote-kakih-nikogda-ranshe-ne-imel/> (дата обращения: 17.08.2019).
80. Каленчук, М. Л. Большой орфоэпический словарь русского языка : литературное произношение и ударение начала XXI века: норма и ее варианты / М. Л. Каленчук, Л. Л. Касаткин, Р. Ф. Касаткина ; под редакцией Л. Л. Касаткина ; Российская акад. наук, Ин-т русского яз. им. В. В. Виноградова. – Москва : АСТ-Пресс, 2012. – 1000 с. – Текст : непосредственный.
81. Кантор, А. М. Предмет и среда в живописи : Пробл. взаимоотношений предм. мира и пространств. среды / А. М. Кантор. – Москва : Советский художник, 1981. – 127 с. – Текст : непосредственный.
82. Карасик, В. И. Лингвистика текста и анализ дискурса : учеб. пособие / В. И. Карасик. – Архангельск – Волгоград : Перемена, 1994. – 36 с. – Текст : непосредственный.

83. Килпатрик, Д. К. Свет и освещение / Д. К. Килпатрик ; пер. с англ. С. Ф. Костромина ; под редакцией А. В. Шеклиана. – Москва : Мир, 1988. – 223 с. – Текст : непосредственный.
84. Кино : Энциклопедический словарь / гл. ред. С.И. Юткевич ; редкол.: Ю. С. Афанасьев, В. Е. Баскаков, И. В. Вайсфельд и др. – Москва : Сов. энциклопедия, 1987. – 640 с. – Текст : непосредственный.
85. Код : Новейший философский словарь / сост. А. А. Грицанов, авт. А. Р. Усманова. – Минск : Изд. В.М. Скаун, 1998. – 896 с. – Текст : непосредственный.
86. Коновалов, Л. В. Режиссура монтажа / Л.В. Коновалов, орг. «Лестница», публ. С. Чупров. – Изображение (движущееся ; двухмерное). – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=UcpNDFhatGk> (дата обращения: 17.11.2016).
87. Кончаловский, А. С., Легойда, В. Р. Андрей Кончаловский : Парсuna / А. С. Кончаловский; В. Р. Легойда. – Текст : электронный. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=5gk8jUXXX2M> (дата обращения: 14.05.2019).
88. Кончаловский, А. С. Парабола замысла / А.С. Кончаловский. – Москва : Искусство, 1977. – 230 с. – Текст : непосредственный.
89. Коробко, Р. В. О пограничности профессиональной культуры кинооператора (на примере творчества Витторио Стораро) / Р. В. Коробко. – Текст : непосредственный // Ярославский педагогический вестник. – 2018. – № 3. С. 359–366.
90. Коробко, Р. В. Особенности архетипа массовой культуры в прикладном поле культурно-информационной деятельности / Р. В. Коробко. – Текст : непосредственный // Ярославский педагогический вестник. – 2016. – № 1. – С. 336–338.
91. Коробко, Р. В. Ракурс – технический прием и метафора в кинематографе / Р. В. Коробко. – Текст : непосредственный // Ярославский педагогический вестник. – 2017. – № 2. – С. 345–351.

92. Коробко, Р. В. Ракурс киносъемки как прием создания метафорического контекста фильма / Р. В. Коробко. – Текст : непосредственный // Вестник ВГИК. – Том 11. – №2 (40) – 2019. – С. 77–83.
93. Коробко, Р. В. Семиотика и синергетика ракурса в контексте творчества кинооператора / Р. В. Коробко. – Текст : непосредственный // Верхневолжский филологический вестник. – 2019. – № 1 (16). С. – 162–170.
94. Косматов, Л. В. Операторское мастерство : Из творческой практики кинооператора / Л. В. Косматов. – Москва : Искусство, 1962. – 168 с. – Текст : непосредственный.
95. Косматов, Л. В. Свет в интерьере : Из творческой практики кинооператора / Л. В. Косматов. – Москва : Искусство, 1973. – 119 с. – Текст : непосредственный.
96. Коссов, Б. Б. Проблемы психологии восприятия / Б. Б. Коссов ; Науч.-исслед. ин-т общей и пед. психологии АПН СССР ; Всесоюз. науч.-исслед. ин-т физ. культуры. – Москва : Высш. школа, 1971. – 320 с. – Текст : непосредственный.
97. Кравков, С. В. Цветовое зрение / С.В. Кравков ; Акад. наук СССР. Ин-т философии. – Москва : Изд-во Акад. наук СССР, 1951. – 176 с. – Текст : непосредственный.
98. Кракауэр, З. Природа фильма : Реабилитация физ. реальности / З. Кракауэр; сокр. пер. с англ. Д. Ф. Соколовой ; вступ. статья Р. Юренева д-р искусствоведения. – Москва : Искусство, 1974. – 442 с. – Текст : непосредственный.
99. Кулешов, Л. В. Основы кинорежиссуры : рек. указ. ком-та по делам кинематографии при СНК СССР в кач. учеб. пособия для студентов киновузов и актерских киношкол / Л. В. Кулешов ; Всес. гос. ин-т кинематогр. Кафедра режис. – Москва : Госкиноиздат, 1941. – 462 с. – Текст : непосредственный.
100. Кухаренко, В. А. Интерпретация текста / В. А. Кухаренко. – Москва : Просвещение, 1988. – 192 с. – Текст : непосредственный.

101. Лотман, Ю. М. Диалог с экраном / Ю. М. Лотман, Т. В. Цивьян. – Таллин : Александра, 1994. – 214 с. – Текст : непосредственный.
102. Лотман, Ю. М. Об искусстве : Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Статьи. Заметки. Выступления (1962–1993) / Ю. М. Лотман; вступ. ст. И.А. Чернова. – Санкт-Петербург : Искусство-СПб, 1998. – Текст : непосредственный.
103. Лотман, Ю. М. Семиосфера : Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки / Ю. М. Лотман. – Санкт-Петербург : Искусство-СПб, 2004. – Текст : непосредственный.
104. Лотман, Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман. – Таллин : Эсти Рамаат, 1973. – 92 с. – Текст : непосредственный.
105. Лофтус, Э. Память. Пронзительные откровения о том, как мы запоминаем и почему забываем : Человек Мыслящий. Идеи, способные изменить мир / Э. Лофтус. – Москва : Калибра, 2018. – 256 с. – ISBN 978-5-389-13253-5. – Текст : непосредственный.
106. Макаров, М. Л. Основы теории дискурса / М. Л. Макаров. – Москва : ИТДГК «Гнозис», 2003. – 280 с. – ISBN 5-94244-005-0. – Текст : непосредственный.
107. Медынский, С. Е. Мастерство оператора-документалиста: Ч. 1: Изобразительная емкость кадра / С. Е. Медынский. – Москва : Издательство 625, 2004. – 144 с.: ил. – Текст : непосредственный.
108. Медынский, С. Е. Мастерство оператора-документалиста: Ч. 2 : Прямая съёмка действительности / С. Е. Медынский. – Москва : «Издательство 625», 2008. – Текст : непосредственный.
109. Медынский, С. Е. Оператор: Пространство. Кадр / С. Е. Медынский. – Москва : Издательский дом «Аспект Пресс», 2017. – 112 с. – Текст : непосредственный.
110. Медынский, С. Е. Панорамирование как творческий прием оператора-документалиста : учебное пособие / С. Е. Медынский. – Москва : ВГИК, 2003. – 74 с. – Текст : непосредственный.

111. Милев, Н. Н. Эволюция киноизображения: Движение камеры и внутrikадровый монтаж: их роль и значение в строении образной структуры фильма : специальность 17.00.03 «Кино-, теле-и другие экранные искусства» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Н. Н. Милев. – Москва : ВГИК, 2000. – 216 с. – Текст : непосредственный.
112. Миронова, Н. Н. Дискурс-анализ оценочной семантики : учеб. пос. по языкоznанию / Н. Н. Миронова. – Москва : НВИ : Тезаурус, 1997. – 158 с. – Текст : непосредственный.
113. Михалкович, В. И. Андрей Тарковский: Новое в жизни, науке, технике / В.И. Михалкович, ред. Л.Ю. Ильина. – Текст : непосредственный // Сер. «Искусство». – № 4. – Москва : Здание, 1989. – 56 с.
114. Нильсен, В. С. Изобразительное построение фильма / В. С. Нильсен. – Москва : Кинофотоиздат, 1936. – 225 с. – Текст : непосредственный.
115. Новая философская энциклопедия : в 4 т. / ин-т философии Российской акад. Наук ; гл. ред. В. С. Степин. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва : Мысль, 2010. – Текст : непосредственный.
116. Общая психология: тексты : учебное пособие для студентов высших учебных заведений, обучающихся по направлению подготовки (специальностям) ГОС ВПО 030300 «Психология», 030301 «Психология», 030302 «Клиническая психология»; направлению подготовки ФГОС ВПО 030300 «Психология» и специальности 030401 «Клиническая психология» : в 3 т. / ред.-сост. Ю. Б. Дормашев, С. А. Капустин, В. В. Петухов. – Изд. 3-е, испр. и доп. – Москва : Когито-Центр, 2013. – 640 с. – Текст : непосредственный.
117. Ожегов, С. И. Толковый словарь русского языка / С. И. Ожегов и Н. Ю. Шведова ; Рос. АН, Ин-т рус. яз., Рос. фонд культуры. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва : Азъ, 1995. – 907 с. – Текст : непосредственный.
118. Онищенко, М. С. Изобразительные традиции и новаторство в работах отечественных кинооператоров (60–80-е годы) : специальность 17.00.03 «Кино-, теле-и другие экранные искусства» : диссертация на соискание

ученой степени кандидата искусствоведения / М. С. Онипенко. – Москва : ВГИК, 2011. – 23 с. – Текст : непосредственный.

119. Операторский факультет : официальный сайт ФГБОУ ВО «Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова». – URL: <http://www.vgik.info/teaching/cameraman/> (дата обращения: 28.03.2018). – Текст : электронный.

120. Орфоэпический словарь русского языка: Произношение, ударение, грамматические формы / под редакцией Р. И. Аванесова. – Москва : АН СССР, Ин-т рус. яз., 1987. – Текст : непосредственный.

121. Пааташвили, Л. Г. Полвека у стены Леонардо. Из опыта операторской профессии / Л. Пааташвили. – Москва : Изд-во 625, 2006. – 271 с. – Текст : непосредственный.

122. Пазолини, П. П. Поэтическое кино: Строение фильма / П. П. Пазолини; пред. К. Разлогова, комм. Ямпольского, ред. Н. Осколкова и З. Федотова. – Москва : Радуга, 1985. – 236 с. – Текст : непосредственный.

123. Первое послание к Коринфянам святого апостола Павла – Текст : электронный // Библия: Новый Завет. – – URL: <https://azbyka.ru/biblia/?1Cor.13:12> (дата обращения: 11.12.2018).

124. Пирс, Ч. С. Избранные философские произведения / Ч. С. Пирс ; пер. с англ. К. Голубович и др. ; ред. Л. Макеева и др. – Москва : Логос, 2000. – 411 с. – Текст : непосредственный.

125. Почепцов, Г. Г. Теория коммуникации / Г. Г. Почепцов. – Москва : Рефл-бук, 2001. – 656 с. – Текст : непосредственный.

126. Пудовкин, В. И. Собрание сочинений : в 3 т. / В. И. Пудовкин ; Всесоюз. гос. ин-т кинематографии. – Москва : Искусство, 1974. – Текст : непосредственный.

127. Пудовкин, В. И. Фотогения / В. И. Пудовкин. – Текст : непосредственный. // Киножурнал АРК [Ассоциации революционной кинематографии] – № 4–5. – 1925.

128. Пушкин, А. С. Поэт / А. С. Пушкин. – Текст : непосредственный // Собр. соч. в 10 тт. – Т. 2. – Москва : ГИХЛ, 1959–1962.
129. Радлов, Э. Л. Владимир Сергеевич Соловьев. Жизнь и учение / Э. Л. Радлов. – Москва : Директ-Медиа, 2012. – 274 с. – Текст : непосредственный.
130. Разлогов, К. Э. Мировое кино: История искусства экрана / К. Э. Разлогов. – Москва : Эксмо, 2013. – 688 с. – Текст : непосредственный.
131. Разлогов, К. Э. Не только о кино / К. Э. Разлогов. – Москва : Согласие, 2009. – 285 с. – Текст : непосредственный.
132. Рейфман, Б. В. Кино и «фотографическое»: XLIV Международная филологическая научная конференция / Б. В. Рейфман. – Санкт-Петербург : Издательство СПбГУ, 2015 – 535 с. – Текст : непосредственный.
133. Рейфман, Б. В. О философско-культурных и коммуникативных обоснованиях культуры и культурологии / Б. В. Рейфман. – Текст : непосредственный // Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение. – 2017. – №9 (30). – С. 140–150.
134. Рейфман, Б. В. Тарковский и «пограничность» (о философских аспектах «запечатлённого времени») / Б. В. Рейфман. – Текст : непосредственный // Международный журнал исследований культуры. – 2012. – № 2 (7). – С. 25–41.
135. Ромм, М. И. Беседы о кино и кинорежиссуре / М. И. Ромм ; ред. К. Э. Разлогов, А. П. Николаева-Чинарова, Д. Л. Караваев. – Москва : Академический проект; Культура, 2016. – 480 с. – Текст : непосредственный.
136. Ромм, М. И. Избранные произведения в 3-х томах : Том 1. Теория. Критика. Публицистика / М. И. Ромм. – Москва : Искусство, 1980. – Текст : непосредственный.
137. Ромм, М. И. Монтажная структура фильма / М. И. Ромм. – Москва : Искусство, 1981. – Текст : непосредственный.
138. Рынин, А. Н. Киноперспектива и ее применение в авиации / А. Н. Рынин. – Ленинград : Издание Секции аэросъемки НИИ авиации, 1932. – Текст : непосредственный.

139. Селиванова, Е. А. Основы лингвистической теории текста и коммуникации / Е. А. Селиванова. – Киев : Фитоссоциоцентр, 2002. – 336 с. – Текст : непосредственный.
140. Симонов, А. Работа оператора над цветовым решением в художественном фильме : специальность 17.00.03 «Кино-, теле-и другие экранные искусства» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / А. Симонов. – Москва : ВГИК, 1950. – 129 с. – Текст : непосредственный.
141. Словарь русского языка : в 4 т. / под редакцией А. П. Евгеньевой ; Рос. акад. наук, Ин-т лингв. исслед. – 1-е изд., стер. – Москва : Полиграфресурсы, 1957–1961. – Текст : непосредственный.
142. Словарь русского языка / сост. С. И. Ожегов ; под общ. ред. ак. С.П. Обнорского. – Москва : Гос. изд-во. иностр. и нац. словарей, 1953. – Текст : непосредственный.
143. Слышкин, Г. Г., Ефремова, М. А. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа) / Г. Г. Слышкин, М. А. Ефремова. – Москва : Водолей Publishers, 2004. – 153 с. – Текст : непосредственный.
144. Смекалов, И. В. Живописность и графичность как два способа построения художественного пространства / И.В. Смекалов. – Текст : непосредственный // Вестник ОГУ. – №76. – Октябрь'2007. – С. 248–252.
145. Соколов, А. Г. Монтаж: телевидение, кино, видео: Editing: television, cinema, video / А. Г. Соколов. – Москва : Изд. А. Дворников, 2000. – 242 с. – Текст : непосредственный.
146. Соловьев, В. С. Критика отвлеченных начал : Соч. Владимира Соловьева / В. С. Соловьев. – Москва : В университетской типографии, 1880. – Текст : непосредственный.
147. Соссюр, Ф. де. Курс общей лингвистики / Ф. де Соссюр ; пер. со 2-го фр. изд. А. М. Сухотина ; под редакцией и с примеч. Р. И. Шор. – 2. изд., стер. – Москва: УРСС, 2004. – 272 с. – Текст : непосредственный.

148. Такие личности рождаются раз в сто лет! – Текст : электронный // Правда.Ру / гл. ред. И. С. Новикова. – URL: <https://cinema.pravda.ru/233456-bergman/> (дата обращения: 01.08.2019).
149. Тарковский, А. А. Запечатленное время / А. А. Тарковский. – Текст : электронный. – URL: <http://tarkovskiy.su/texty/vrema.html> (дата обращения: 27.10.2018).
150. Тёплиц, Е. История киноискусства 1895–1928 : Том 1 / Е. Тёплиц. – Москва : Прогресс, 1967. – Текст : непосредственный.
151. Товстоногов, Г. А. Зеркало сцены : Кн. 1: О профессии режиссера / Г. А. Товстоногов ; сост. Ю. С. Рыбаков ; предисловие К. Рудницкого. – Ленинград : Искусство, 1980. – 303 с. – Текст : непосредственный.
152. Томпсон, Д. Живопись светом : Витторио Стораро / Д. Томпсон, В. Стораро. – Текст : электронный. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/zhivopis-svetom-vittorio-storaro-1992-196198/> (дата обращения: 13.12.2017).
153. Трофименков, М. С. Лето с Ингмаром Бергман и французская Новая волна / М. С. Трофименков. – Текст : электронный // Журнал «Сеанс». – № 13. Память о смысле – Глава 3. Бергман в мире. – URL: <https://seance.ru/n/13/glava3-bergman-vmire/leto-singmarom/> (дата обращения: 17.08.2019).
154. Трюффо, Ф. Кинематограф по Хичкоку: Библиотека «Киноведческих записок» / Ф. Трюффо ; пер. с англ. – Москва : Эйзенштейн-центр, 1996. – 224 с. – Текст : непосредственный.
155. Тульчинский, Г. Л. Остранение : Проективный философский словарь: Новые термины и понятия / Г. Л. Тульчинский. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2003. – Текст : непосредственный.
156. Тынянов, Ю. Н. Об основах кино: Поэтика кино / Ю. Н. Тынянов ; под редакцией Б. М. Эйхенбаума ; предисл. К. Шутко. – Москва ; Ленинград : Киноизд-во РСФСР Кинопечать, 1927. – Текст : непосредственный.

157. Тынянов, Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов ; предисл. В. Каверина ; АН СССР, Отд-ние литературы и яз., Комис. по истории филол. наук, Науч. совет по истории мировой культуры. – Москва : Наука, 1977. – 574 с. – Текст : непосредственный.
158. Умер Ингмар Бергман. – Текст : электронный // Журнал «Сеанс» : Блог 2 Августа 2007 / гл. ред. Л. Аркус, шеф-ред. В. Степанов, ред. Seance.Ru Н. Смирнов. – URL: <https://seance.ru/blog/bergman/> (дата обращения: 01.08.2019).
159. Ушаков, Д. Н. Толковый словарь русского языка : в 4 т. / Д. Н. Ушаков. – Москва : Гос. ин-т «Сов. энцикл.»; ОГИЗ; Гос. изд-во иностр. и нац. слов., 1935–1940. – Текст : непосредственный.
160. Фасмер, М. Этимологический словарь русского языка : в 4-х т. / М. Фасмер ; пер. с нем. Russisches etymologisches Wörterbuch ; пер. и доп. О.Н. Трубачёва. – 4-е изд., стереотип. – Москва : Астрель–АСТ, 2004. – Текст : непосредственный.
161. Филоненко, Т. А. Соотношение понятий «дискурс» и «функциональный стиль» / Т.А. Филоненко. – Текст : непосредственный // Альманах современной науки и образования. – № 1 (32) : в 2-х ч. – Ч. I.– Тамбов: Грамота, 2010.
162. Финн, В. К., Гутнер, Г. Б., Усманова, А. Р. Семиотика / В. К. Финн, Г. Б. Гутнер, А. Р. Усманова. – Текст : электронный // Гуманитарная энциклопедия: Концепты /// Центр гуманитарных технологий, 2002–2019. – URL: <https://gtmarket.ru/concepts/6925> (дата обращения: 23.04.2019).
163. Флоренский, П. А. Сочинения в четырех томах / сост. и общ. ред. игумена Андronика (А. С. Трубачева), П. В. Флоренского, М. С. Трубачевой. – Москва : Издательство «Мысль», 1994–1999. – (Философское наследие). – ISBN 5-244-00241-4. – Текст : непосредственный.
164. Флоренский, П. А. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии / П. А. Флоренский. – Москва : Мысль, 2000. – 81 с. – Текст : непосредственный.

165. Фреге, Г. О смысле и значении: Логика и логическая семантика: Сборник трудов / Г. Фреге. – Москва : Аспект Пресс, 2000. – 512 с. – Текст : непосредственный.
166. Фрейлих, С. И. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского : учебник для студентов высших учебных заведений / С. И. Фрейлих. – 8-е изд. – Москва : Академический проект, 2015. – 508 с. – Текст : непосредственный.
167. Храмова, С. Возвращение блудного сына / С. Храмова. Текст : электронный. – URL: <https://vz.ru/culture/2006/5/3/32282.html> (дата обращения: 01.08.2019).
168. Чернова, О. С. Формирование и развитие экранного образа в операторском искусстве : специальность 17.00.03 «Кино-, теле-и другие экранные искусства» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / О. С. Чернова. – Москва : ВГИК, 2013. – 26 с. – Текст : непосредственный.
169. Шкловский, В. Б. Тетива: О несходстве сходного / В. Б. Шкловский. – Москва : Советский писатель, 1970. – 230 с. – Текст : непосредственный.
170. Шлейермакер, Ф. Герменевтика / Ф. Шлейермакер ; пер. с нем. А. Л. Вольского, науч. ред. Н. О. Гучинская. – Санкт-Петербург : Европейский дом, 2004. – 242 с. – Текст : непосредственный.
171. Шмид, В. Нарратология / В. Шмид. – Москва : Языки славянской культуры, 2003. – 312 с. – Текст : непосредственный.
172. Шпет, Г. Г. Мысль и Слово. Избранные труды / Г. Г. Шпет ; сост. и отв. ред. Т. Г. Щедрина. – Москва : РОССПЭН, 2005. – 688 с. – Текст : непосредственный.
173. Эйзенштейн, С. М. Избранные произведения в 6-ти томах / С. М. Эйзенштейн ; гл. ред. С. М. Юткевич. – Москва : Искусство, 1964–1971. – Текст : непосредственный.
174. Эйзенштейн, С. М. Метод: т.2 Тайны мастеров / С. М. Эйзенштейн ; сост., авт. пред. и комм. Н. И. Клейман. – Москва : Эйзенштейн-центр, Музей кино, 2002. – Текст : непосредственный.

175. Эйзенштейн, С. М. Монтаж: Монтаж аттракционов; За кадром; Четвёртое измерение в кино; Монтаж 1938; Вертикальный монтаж; Вкладыш / С. М. Эйзенштейн ; предисловие Р. Юрлева. – Москва : ВГИК, 1998. – 193 с. – ISBN 5-87149-038-7. – Текст : непосредственный.
176. Эйзенштейн, С. М. Психологические вопросы искусства / С. М. Эйзенштейн; ред.-состав. д. фил. наук Е. Я. Басин. – Москва : СМЫСЛ, 2002. – Текст : непосредственный.
177. Эко, У. О членениях кинематографического кода. Строение фильма / У. Эко ; пред. К. Разлогова, комм. М. Ямпольского, ред. Н. Осколкова и З. Федотова. – Москва : Радуга, 1985. – 236 с. – Текст : непосредственный.
178. Эко, У. Отсутствующая структура : введение в семиологию / У. Эко ; пер. с итал. В. Резник и А. Погоняйло. – Санкт-Петербург : «Симпозиум», 2006. – 544 с. – Текст : непосредственный.
179. Юткевич, С. И. Поэтика режиссуры. Театр и кино / С. И. Юткевич. – Москва : Искусство, 1986. – 472 с. – Текст : непосредственный.
180. Яворская Г. М. Прескриптивна лінгвістика як дискурс : мова, культура, влада / Г. М. Яворская – Київ : Нац. акад. наук України, Інст. языкоznания им. А.А. Потебни, 2000. – 288 с. – Текст : непосредственный.
181. Ямпольский, М. Б. Из истории французской киномысли : Немое кино 1911–1933 гг. / сост. М. Б. Ямпольский ; пер. с фр., предисл. С. Юткевича. – Москва : Искусство, 1988. – 317 с. – Текст : непосредственный.
182. A conversation with Ingmar Bergman: The Dick Cavett Show : в 6-ти частях / R.A. Cavett, I. Bergman, B. Andersson. - American Broadcasting Company, 1971. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=85NzBOjVe6c>,
https://www.youtube.com/watch?v=4_LaY1QW7Is,
<https://www.youtube.com/watch?v=4jLkM6Afwgs>,
<https://www.youtube.com/watch?v=PqvIXGc8J-g>,
<https://www.youtube.com/watch?v=9127fQwHlwo>,
<https://www.youtube.com/watch?v=LVP1Veeguq8> (дата обращения: 24.10.2018).

183. Alton J. Painting with light / J. Alton, new foreward by J. Baily, intro. by T. McCarthy. – USA, CA: University of California Press, 1995. 191 p. – ISBN: 978-0-520-27584-3.
184. American Beauty (1999 film): Wikipedia. – URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/American_Beauty_\(1999_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/American_Beauty_(1999_film)) (дата обращения: 20.12.2018).
185. American Beauty Study Guide / GradeSaver LLC. – URL: <https://www.gradesaver.com/american-beauty> (дата обращения: 01.12.2018).
186. American Cinematographer Manual: Tenth edition / American Society of Cinematographers, edited by Michael Goi. – Hollywood, CA: The ASC Press, 2015.
187. Blevins N. Primary, Secondary, and Tertiary Shapes / N. Blevins. – URL: http://www.neilblevins.com/cg_education/primary_secondary_and_tertiary_shapes/primary_secondary_and_tertiary_shapes.htm (дата обращения: 09.03.2018).
188. Britsch G. Theorie der bildenden Kunst / G. Britsch. – Munchen, 1926.
189. Caglayan E. Nihilism, Miserabilism and Ambiguity in Art Cinema: Film-Philisophy Conference program – 6-8 July 2016 – University of Edinburgh. – URL: https://www.film-philosophy.com/conference/public/conferences/2/schedConfs/10/program-en_US.pdf (дата обращения: 23.12.2018).
190. Crithary P., Heuring D. Q&A with Vittorio Storaro, ASC, AIC / V. Storaro, P. Crithary, D. Heuring. – URL: http://www.cinegearexpo.com/gallery/People/Vittorio%20Storaro_Excerpt.pdf (дата обращения: 29.11.2017).
191. Dalton J. Terminology standardisation: success or failure?: a study of the terminology of cinematography: thesis ... Master of Arts. – Dublin : Dublin City University, 1998. – 237 c. – URL: http://doras.dcu.ie/18468/1/Joanne_Dalton.pdf (дата обращения: 03.01.2018).
192. Declaration of Independence: A Transcription : In Congress, July 4, 1776 / The U.S. National Archives and Records Administration. – URL:

<https://www.archives.gov/founding-docs/declaration-transcript> (дата обращения: 07.12.2018).

193. Dulac G. Les esthétiques, les entraves, la cinégraphie intégrale: «L'artcinematogra-phiique» v. 2, 1927 // Le cinéma d'avantgarde, Le cinéma des origines à nos jours. – Paris, 1932.
194. Epstein J. Le Cinématographe vu de l'Etna : Idem. Écrits sur le cinéma. 1921–1953. T. 1: 1921–1947 / Préf. d'H. Langlois, intro. de P. Leprohon. – Paris: Cinéma club; Seghers, 1974.
195. Epstein J. Bonjour cinéma : Idem. Écrits sur le cinéma. 1921–1953. T. 1: 1921–1947 / Préf. d'H. Langlois, intro. de P. Leprohon. – Paris: Cinéma club; Seghers, 1974.
196. Fauer J. Cinematographer Style: The Complete Interviews : Vol. Two, Conducted from 2003-2005. – USA, CA: The American Society of Cinematographers, 2009. – 380 c. – ISBN 0-935578-34-X.
197. Fisher B. Guiding light – Vittorio Storaro: American cinematographer, Feb. 2001. – URL: <https://theasc.com/magazine/feb01/storaro/> (дата обращения: 30.11.2017).
198. Fisher B. Maestro of Light: Vittorio Storaro, ASC on writing poetry with light : International Cinematographers Guild Magazine – 2004. – URL: <http://scrapsfromtheloft.com/2017/11/11/vittorio-storaro-maestro-of-light/> (дата обращения: 20.11.2017).
199. Fisher B. Vittorio Storaro, ASC, AIC answers AC's questions about his work on Bulworth: American cinematographer – Jun. 1998. – URL: <https://theasc.com/magazine/jun98/storaro/> (дата обращения: 30.11.2017).
200. Frost J.B. Cinematography for directors: A guide for creative collaboration. – Studio City, CA: Michael Wiese Productions, 2009.
201. Furstenau M. Cinema, language, reality – digitization and the challenge to film theory: thesis ... Doctor of Philosophy in Art History and Communication Studies. – Montreal, Canada: McGill University, 2003. – 330 c.

202. Godard J.-L. Let's talk about Pierrot: Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard / ed. Alain Berglia, trans. David Willis. – Paris, 1985, – 263 p.
203. Gracey J. Cold Cinema: Emotional Glaciation and Active Spectatorship in Michael Haneke's Funny Games: Paracinema magazine – Issue 7 – September – 2009. – URL: <https://paracinema.net/issue-7/> (дата обращения: 22.12.2018).
204. Håkansson C. Re-examining the Traditional Principles of Cinematography of Modern Movies: A Case Study of Children of Men and Clerks II: Degree Project in Computer Graphics and Animation. – Gotland: Gotland University, School of Game Design, Technology and Learning Processes, 2013. –URL: <http://uu.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2%3A626451&dswid=7333> (дата обращения: 03.01.2018).
205. Hall E.T. A System for the Notation of Proxemic Behavior: American Anthropologist – 65 (5), 1963. – c. 1003–1026. – URL: <https://www.jstor.org/stable/668580> (дата обращения: 2018.01.27).
206. Hall E.T. The Hidden Dimension. – Garden City, NY: Anchor Books, 1966.
207. Holmes P. Hollywood Camera Work: The Master Course In High-End Blocking & Staging. – URL: <http://www.hollywoodcamerawork.com/the-master-course-in-high-end-blocking-and-staging.html> (дата обращения: 27.12.2016).
208. Irzykowski K. Dziesiąta Muza. – Kraków: Krakowska Spółka Wydawnicza, 1924. – c. 238.
209. Jani B. Cinematographer as storyteller: how cinematography conveys the narration and the field of narrativity into a film by employing the cinematographic techniques: thesis ... Master of Philosophy. – URL: <http://repository.uwtsd.ac.uk/id/eprint/747> (дата обращения: 12.01.2019).
210. Katz S.D. Cinematic motion: a workshop for staging scenes. – Chelsea, Michigan, USA: Sheridan Books, 2004. – 326 p.
211. Katz S.D. Film directing shot by shot: visualising from concept to screen. – Studio City, CA, USA; Abingdon, Oxon, UK: Michael Wiese Productions / Focal Press, 1991. – 370 p.

212. Kenworthy C. Master shots: 100 advanced camera techniques to get an expensive look on your low-budget movie (2nd edition). – Studio City, CA: Michael Wiese Productions, 2012.
213. Kenworthy C. Master shots: Volume 2 : 100 ways to shot great dialogue. – Studio City, CA: Michael Wiese Productions, 2011.
214. Kenworthy C. Master shots: Volume 3, The director's vision : 100 setups, scenes, and movies for your breakthrough movie. – Studio City, CA: Michael Wiese Productions, 2013.
215. Kozloff S. Overhearing Film Dialogue. – Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 2000. – 332 p.
216. Light keeps me company / a film by C.-G. Nykvist, starring S. Nykvist, I. Bergman, W. Allen, V. Storer, S. Sarandon, V. Zsigmond, R. Polanski. – 76 min, Color. – First Run Features, 2000. – DVD-ROM.
217. Mackendrik A. On Film-making: An introduction to the craft of the editor / A. Mackendrick, edited by P. Cronin, foreword by M. Scorsese. – London: Faber and Faber Inc, 2004. – 393 p.
218. Mai J.-E. Semiotics and Indexing: An Analysis of the Subject Indexing Process: Journal of Documentation – Vol. 57 – No 5 – Sept. – Aslib, The Association for Information Management, 2001. – URL: <https://pdfs.semanticscholar.org/e319/66f6b33e0468e269ce5d2a245dc96774535c.pdf> (дата обращения: 14.04.2017).
219. Malkiewicz J.K. Cinematography: a guide for filmmakers and film teachers. – LA, USA: Van Nostrand Reinhold Co, 1973. – 216 c.
220. Mascelli J.V. The Five C's of Cinematography. – LA, USA: SILMAN-JAMES PRESS, 1965.
221. Memento mori: Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений. – Текст : электронный. – URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_wingwords/3197/Memento (дата обращения: 11.12.2018).
222. Mendes S., Hall H. 1-Hour film school w/ Sam Mendes and Conrad L. Hall analyze the AMERICAN BEAUTY storyboard: In-depth 'American Beauty'

storyboard analysis with director Sam Mendes and DP Conrad Hall / Eyes On Cinema. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=hUckAgEgYbw> (дата обращения: 04.12.2018).

223. Metz C. *Film Language: a Semiotics of the Cinema* / C. Metz, trans. by M. Taylor. – NY: Oxford University Press, 1974. – 268 p.
224. Morris C.W. *Signs, Language and Behavior*. – NY, 1946. – p. 244.
225. Munsterberg H. *The Photoplay: A psychological study*. – NY: D. Appleton and company, 1916. – c. 245.
226. Nevill A. *In light of moving images: technology, creativity and lighting in cinematography: thesis ... Doctor of Philosophy*. – Bristol, UK: University of the West of England, 2018. – 209 c. – URL: <https://uwe-repository.worktribe.com/output/864293> (дата обращения: 12.01.2019).
227. Neyman Y. *Modern Challenges to Cinematographers with Vittorio Storaro, ASC, AIC*. – URL: <https://youtu.be/FSCglUui0Xc> (дата обращения: 26.11.2017).
228. Nielsen J.I. *Camera Movement in Narrative Cinema: thesis ... Doctor of Philosophy*. – Aarhus, Denmark: Aarhus University, 2007. – 326 c.
229. Nykvist S. *Photographing Films of Ingmar Bergman: American Cinematographer Magazine 43 – no. 10 – October 1962 / S. Nykvist*. – 1962. – 613, 627-631 c.
230. Ogden C.K., Richards I.A. *The meaning of meaning: a study of the influence of language upon thought and of the science of symbolism* / by C.K. Ogden and I.A. Richards; and supplementary essays by B. Malinowski and F.G. Crookshank. – San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1923.
231. *Pars pro toto: Definition of Pars Pro Toto by Merriam-Webster*. – URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/pars%20pro%20toto> (дата обращения: 05.11.2018).
232. Peh C.J.W. *Strategies of colour and lighting design in the cinematography of Christopher Doyle: thesis ... Master of Philosophy*. – Singapore : Potchefstrom Nanyang Technological University, 2019. – 194 c. – URL: <http://hdl.handle.net/10220/48312> (дата обращения: 03.01.2018).

233. Saussure F. de. Course in general linguistics: Transl. of *Cours de linguistique generale*. – Paris: Payot, 1916/ trans. W. Baskin. – New York: Philosophical Library, 1959.
234. Schaefer-Simmern H. The unfolding of artistic activity. – Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1961.
235. Shapeshifting Films: Sanctuary Moon. – URL: <https://tadleckman.wordpress.com/2012/10/29/shapeshifting-films/> (дата обращения: 09.09.2018).
236. Shapeshifting or Multi-aspect ratio movies: IMDb. – URL: <https://www.imdb.com/list/ls072030807/> (дата обращения: 09.09.2018).
237. Sijll J.V. Cinematic Storytelling: the 100 most powerful film conventions every filmmaker must know. – Studio City, CA: Michael Wiese Productions, 2005.
238. Smith D.L. Beautiful Necessities: American Beauty and the Idea of Freedom: *Journal of Religion and Film* – vol. 6 – no. – Michigan: Central Michigan University, 2002. – n.p. – URL: <https://digitalcommons.unomaha.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1759&context=jrf> (дата обращения: 2019.04.23).
239. Storaro V. Writing with Light, Color, and the Elements. – Italy, Milano: Aurea, 2010. – 320 p.
240. Storaro V., Fisher B., Codelli, L. The art of cinematography / Image composition by V. Storaro, written by B. Fisher, L. Codelli. – Italy, Milano: Skira Editore S.p.A., 2013. – 352 p.
241. The State of the Internet in Q4 2018. – URL: <https://wearesocial.com/blog/2018/10/the-state-of-the-internet-in-q4-2018> (дата обращения: 24.12.2018).
242. Thellefsen T. Firstness and Thirdness Displacement: The Epistemology within Peirce's Three Sign Thrichotomies / T. Thellefsen. – URL: <http://french.chass.utoronto.ca/as-sa/ASSA-No10/Vol4.No10.Theleffsen.pdf> (дата обращения: 13.04.2017).

243. Uys C. Mascelli's functional analysis of camera angles versus viewers' interpretations of unconventional camera angles in Avatar and The English Patient : mini-dissertation ... Master in Communication Studies. – Potchefstroom : Potchefstrom Campus of the North-West University, 2014. – 115 c. – URL: <https://pdfs.semanticscholar.org/c92b/e1a6a376dc8b29b9bc0733feaa421d8e5b0c.pdf> (дата обращения: 03.01.2018).
244. Ward P. Picture Composition for Film and Television: Second edition. – Oxford: Focal Press, 2003. – 370 c.
245. Williams T.H. Terminology standardisation: success or failure?: a study of the terminology of cinematography: thesis ... Doctor of Philosophy in Film. – Exeter, UK: University of Exeter, 2011. – 373 c. – URL:<http://hdl.handle.net/10036/3598> (дата обращения: 03.01.2018).
246. Wolff G. Mathematik und Malerei. – Verlag: Vieweg+Teubner, 1925. – ISBN 978-3-663-15304-7.
247. Wollen P. Signs and Meaning in the Cinema. – Bloomington: Indiana University Press, 1976.
248. Wu H.-Y., Christie, M. Stylistic Patterns for Generating Cinematographic Sequences : 4th Workshop on Intelligent Cinematography and Editing Co-Located w/ Eurographics 2015. – Zurich, Switzerland: Eurographics Digital Library, 2015. – URL: <https://hal.inria.fr/hal-01150905> (дата обращения: 03.01.2018).

Источники исследования (кинопроизведения в порядке использования)

Глава 1

1. «Вечное сияние чистого разума» (2004, реж. М.Гондри)
2. «Фауст» (2011, реж. А. Сокуров, опер. Б. Дельбонель)
3. «Восемь с половиной» (1963, реж. Ф. Феллини, опер. Дж. Д. Венанцо)
4. «Иваново дество» (1962, реж. А. Тарковский, опер. В. Юсов)
5. «Солярис» (1972, реж. А. Тарковский, опер. В. Юсов)
6. «Секретная миссия» (1950, реж. А. Тарковский)
7. «Город Бога» (2003, реж. Ф. Мейреллиш, К. Лунд, опер. С. Шарлони)
8. «Завод» (2019, реж. Ю. Быков, опер. В. Ушаков)
9. «Машинист» (2003, реж. Б. Андерсон, опер. Ч. Хименес)
10. «Девять дней одного года» (1962, реж. М. И. Ромм, опер. Г. Н. Лавров)

Глава 2

11. «Из машины» (2014, реж. А. Гарленд, опер. Р. Харди)

Параграф 2.1.

12. «Персона» (1966, реж. И. Бергман, опер. С. Ньюоквист)
13. «Молчание» (1963, реж. И. Бергман, опер. С. Ньюоквист)
14. «Любовь и смерть» (1975, реж. В. Аллен, опер. Г. Клоке)
15. «Бульворт» (1998, реж. У. Битти, опер. В. Стораро)

Параграф 2.2.

16. «Анна: от 6 до 18» (1993, реж. Н. С. Михалков, опер. П. Т. Лебешев, В. И. Юсов, В. В. Алисов, Э. К. Караваев)
17. «Красота по-американски» (1999, реж. С. Мендес, опер. К. Холл)

Параграф 2.3.

18. «Бесславные ублюдки» (2009, реж. К. Тарантино, опер. Р. Ричардсон)
19. «Иван Грозный» (1944, реж. С. М. Эйзенштейн, опер. Э. К. Тиссэ, А. Н. Москвин)
20. «Убийца» (2015, реж. Д. Вильнёв, опер. Р. Дикинс)
21. «Бегущий по лезвию 2049» (2017, реж. Д. Вильнёв, опер. Р. Дикинс)

Приложение № 1



«Восемь с половиной» (1963, реж. Ф. Феллини, опер. Дж. Д. Венанцо)

Приложение № 2



«Машинист» (2003, реж. Б. Андерсон, опер. Ч. Хименес)

Приложение № 3



00:26:34

«Иваново детство» (1962, реж. А. А. Тарковский, опер. В. И. Юсов)

Приложение № 4



«Солярис» (1972, реж. А. А. Тарковский, опер. В. И. Юсов)