

На правах рукописи

Коробко Роман Вадимович

**РАКУРС В КИНЕМАТОГРАФЕ
КАК ПРИЕМ И МЕТАФОРА**

24.00.01 – теория и история культуры

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата культурологии



Ярославль
2020

Работа выполнена на кафедре культурологии
ФГБОУ ВО «Ярославский государственный педагогический
университет им. К. Д. Ушинского»

- Научный руководитель: Заслуженный деятель науки РФ,
доктор искусствоведения, профессор
Злотникова Татьяна Семеновна
- Официальные оппоненты: **Николай Андреевич Хренов**,
доктор философских наук, профессор,
главный научный сотрудник сектора
художественных проблем массмедиа отдела
медийных и массовых искусств
ФГБНИУ «Государственный институт
искусствознания»;
Галина Петровна Сидорова,
доктор культурологии, доцент, профессор
кафедры истории и культуры ФГБОУ ВО
«Ульяновский государственный технический
университет»
- Ведущая организация: **ФГБОУ ВО «Российский государственный
гуманитарный университет»**

Защита диссертации состоится 05 июня 2020 г. в 14 часов на заседании диссертационного совета Д.212.307.04 по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук при ФГБОУ ВО «Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского» по адресу: г. Ярославль, Которосльская набережная, д. 66, ауд. 307.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке ФГБОУ ВО «Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского» по адресу: 150000, г. Ярославль, ул. Республиканская, 108/1 и на сайте - <http://yspu.org/>

Отзывы на автореферат присылать по адресу: 150000, г. Ярославль, ул. Республиканская, д. 108/1. Диссертационный совет Д 212.307.04.

Автореферат разослан «___» апреля 2020 г.

Ученый секретарь диссертационного совета
доктор культурологии

 Д.Ю. Густякова

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

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 дихотомией 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. Техничко-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, Л. В. Кулешова, Н. С. Михалкова, В. И. Пудовкина, М. И. Ромма, А. А. Тарковского, С. М. Эйзенштейна; а также операторской деятельности: М. Е. Голдовской, А. Д. Головни, Д. А. Долинина, Л. П. Дыко, В. Н. Железнякова, Ю. А. Желябужского, Л. В. Коновалова, Л. В. Косматова, С. Е. Медынского, В. С. Нильсена, Дж. Олтона, Л. Г. Пааташвили, В. Стораро.

Представленный в настоящем исследовании корпус кинопроизведений не является продуктом случайного отбора, поскольку сформирован нами именно как воплощение исследовательской парадигмы, согласно которой осуществляется раскрытие *всеобщего характера* устанавливаемых закономерностей. Существенно значимым материалом для исследования стали кинематографические произведения творческих групп *режиссер-оператор*: «Анна: от 6 до 18» (Н. С. Михалков/П. Т. Лебешев, В. И. Юсов, В. В. Алисов, Э. К. Караваев), «Бегущий по лезвию 2049» (Д. Вильнёв/Р. Дикинс), «Бесславные ублюдки» (К. Тарантино/Р. Ричардсон), «Бульворт» (У. Битти/В. Стораро), «Из машины» (А. Гарленд/Р. Харди), «Красота по-американски» (С. Мендес/К. Холл), «Персона» (И. Бергман/С. Ньютвист), «Убийца» (Д. Вильнёв/Р. Дикинс); контекстуально рассмотрены фильмы «Вечное сияние чистого разума», «Город Бога», «Господин Никто», «Девять дней одного года», «Завод», «Иваново детство», «Исчезнувшая», «Машинист», «Помни», «Солярис», «Фауст».

Теоретико-методологическая основа исследования

В соответствии с проблемой исследования и поставленными задачами основными методами в ходе работы стали культурфилософский (Ж. Бодрийяр, Г. В. Ф. Гегель, Ж. Делёз, В. Дильтей, В. С. Соловьев), а также семиотический (И. Г. Анищенко, Р. Барт, А. А. Ветров, Ю. М. Лотман, К. Метц, Ч. У. Моррис, С. К. Огден, Г. Г. Почепцов, Ч. С. Пирс, И. А. Ричардс, Ф. де Соссюр, Г. Фреге, Т. Цивьян, У. Эко), что позволило выявить особенности ракурса как интегрального культурного феномена.

Для исследования творческих коллективов *режиссер-оператор* применены персоналистский и компаративный подходы (Б. Балаш, Г. Вельфлин, А. Г. Габричевский, Х.-Г. Гадамер, К. Э. Разлогов, Ю. Н. Тынянов, П. А. Флоренский, В. Б. Шкловский).

Кроме того, для изучения особенностей реализации ракурса в разножанровых кинопроизведениях различных культурно-исторических срезов был использован искусствоведческий анализ (А. Д. Головня, Д. А. Долинин, В. Н. Железняков, Л. В. Кулешов, С. Е. Медынский, Н. С. Михалков, В. С. Нильсен, В. И. Пудовкин, М. И. Ромм, В. Стораро, А. А. Тарковский, С. М. Эйзенштейн).

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, Г. В. Ф. Гегеля, Ж. Делёза, Т. И. Ерохиной, Т. С. Злотниковой, В. С. Соловьева.

2. Данное исследование обусловило необходимость выделения группы общесемиотических трудов (И. Г. Анищенко, Р. Барт, А. А. Ветров, Ч. У. Моррис, С. К. Огден, Ч. С. Пирс, Г. Г. Почепцов, И. А. Ричардс, Ф. де Соссюр, Г. Фреге). Особое внимание уделено относительно небольшому количеству исследований по семиотике кино (Ю. М. Лотман, К. Метц, Т. Цивьян, У. Эко). К этой же группе примыкают филологические труды с суждениями, касающимися семиотики образно детерминированного текста (И. А. Авдеев, Н. Д. Арутюнова, М. Блэк, Т. А. ван Дейк, В. И. Карасик, В. А. Кухаренко, М. Л. Макаров, Е. А. Селиванова, Т. А. Филоненко, Г. М. Яворская).

3. В интересах междисциплинарного дискурса были востребованы исследования по психологии и психологии восприятия (Б. Г. Ананьев, С. Х. Бартли, Л. М. Веккер, Р. Л. Грегори, Б. Б. Коссов, С. В. Кравков, В. В. Петухов).

4. Проблематика теории искусства была рассмотрена с учетом работ Р. Арнхейма, Б. Брехта, Г. Вёльфлина, Н. Н. Волкова, А. Г. Габричевского, Х.-Г. Гадамера, И. А. Герасимова, К. Гинзбурга, Л. Ф. Жегина, М. С. Кагана, А. М. Кантора, И. В. Смекалова, П. А. Флоренского, В. Шмида.

5. К названной выше группе примыкает группа работ по теории кино (Д. Арижон, Г. Аристарко, Б. Балаш, Л. Деллюк, С. Д. Катц, З. Кракауэр, К. Э. Разлогов, А. Г. Соколов, Е. Тёплиц, Ю. Н. Тынянов, С. И. Фрейлих, В. Б. Шкловский, М. Б. Ямпольский).

6. Отдельное внимание уделено исследованиям по кинооператорскому мастерству Я. Бутовского, Б. Джани, Р.Н. Ильина, К. Кенворти, Д. Килпатрика, Д. В. Масселли, Н. Н. Милева, А. Невилла, М. С. Онипенко, Д. В. Сижла, Д. Томпсона, П. Уорда, Б. Фишера, Я. Б. Фроста, П. Холмса.

7. Специальное и детальное внимание уделено изучению теоретических воззрений практиков киноискусства – режиссеров (А. С. Кончаловский, Л. В. Кулешов, А. Маккендрик, Н. С. Михалков, П. П. Пазолини, В. И. Пудовкин, М. И. Ромм, А. А. Тарковский, С. М. Эйзенштейн, С. И. Юткевич) и операторов (М. Е. Голдовская, А. Д. Головня, Д. А. Долинин, Л. П. Дыко, В. Н. Железняков, Ю. А. Желябужский, Л. В. Коновалов, Л. В. Косматов, С. Е. Медынский, В. С. Нильсен, Дж. Олтон, Л. Г. Пааташвили, В. Стораро).

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, масскультовских 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. Ракурс как культурный универсум изучен недостаточно, несмотря на то, что имплицитное понимание его значимости существует как в семиотических воззрениях, 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); V Всероссийской научной конференции с международным участием «Творческая личность-2016: в кадре и за кадром» (г. Ярославль); VI Всероссийской научной конференции с международным участием «Творческая личность-2017: Homo Extremis русской культуры» (г. Ярославль);

Всероссийской конференции «Волшебство экранов» (г. Москва); VII Всероссийской научной конференции с международным участием «Творческая личность-2018: жизнь в горизонте массовой культуры» (г. Ярославль).

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.

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.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается актуальность исследования, научная новизна, теоретическая и практическая значимость диссертации, обозначаются цели и задачи, объект и предмет исследования, определяется его методологическая основа, анализируется степень научной разработанности исследуемой проблемы; сформулирована гипотеза исследования и положения, выносимые на защиту; охарактеризован личный вклад, апробация и внедрение; отражена структура работы.

В **главе 1 «Теоретико-методологическое и историко-культурное обоснование изучения ракурса в кинематографе»** обозначено проблемное поле исследования. Большинство теоретиков и практиков кинематографа указывают на необходимость органической консолидации художественно-образных и технологических (киноизобразительных) средств организации кинематографического знака. В настоящем исследовании сделана попытка решения данной проблемы: представлен и обоснован один из важнейших кодов кинематографической изобразительной коммуникации – ракурс, во-первых, связывающий основные технико-производственные киноизобразительные инструменты кинооператорской деятельности между собой; во-вторых, связывающий последние с познавательными философско-эстетическими ориентирами. Таким образом, кинематографический ракурс исследован в единстве приема и метафоры.

В параграфе 1.1. «Семиотические основания изучения ракурса как культурного феномена» сформулирована методологическая основа исследования. Рассмотрен генезис термина «ракурс», его этимология и семантика. Поставлена проблема ракурса в киноязыке как технического приема и метафоры. Особое внимание обращено на исследования художественно-образных аспектов ракурса Ю. Н. Тыняновым, указывающим на то, что ракурс является творческим инструментом, интегрирующим кадр в единое целое и участвующим в создании выразительного образа реальности.

В этой связи поставлен вопрос о семиотических основаниях исследования ракурса. В частности, обращено внимание на общие принципы семиотики (Ч. С. Пирс, Ч. Моррис). Также отмечены представления Л. Витгенштейна о значении понимания «логики нашего языка». Кроме того, для данного исследования важны лингвокультурологические аспекты семиологии Ф. де Соссюра. Исследован герменевтический контекст семиотики Ф. Шлейермахера, В. Дильтея и Х. Гадамера, а также ее софиологический контекст, представленный у В. С. Соловьева и П. А. Флоренского.

В рукописи последовательно и детально обозначен семиотический дискурс кинематографического ракурса (Р. Барт, Я. Буговский, А. А. Ветров, И. Р. Гальперин, А. Н. Зарецкая, В. И. Карасик, И. В. Коваленко, С. Козлофф, З. Кракауэр, В. А. Кухаренко, М. Л. Макаров, Н. Н. Миронова, Г. Г. Почепцов, Е. А. Селиванова, Г. Слышкин, Т. А. Филоненко, Г. М. Яворская).

На основании изучения теоретико-культурных, культурфилософских, искусствоведческих работа, а также суждений практиков кинематографа обращено внимание на семиотическую методологию в контексте философского осмысления искусства кино (А. Аристарко, Б. Балаш, Ж. Делёз, Л. Деллюк, Ж. Дюлак, Р. Жанн, К. Иржиковский, А. Ланглуа, Л. Мур, Г. Мюнстерберг, В. Пудовкин, Л. Розенталь, Ю. Тынянов, Ш. Форд, Ж. Эпштейн, Н. Юдин).

В исследовании специально учтены сложившиеся в течение второй половины XX века семиотические концепции кино. В частности, рассмотрены концепция киноязыка П. П. Пазолини, концепция кинокода К. Метца и концепция пансемиотизма У. Эко. Особое внимание уделено концепции киноязыка Ю. М. Лотмана.

В параграфе 1.2. «Ракурс – профессионально-значимый прием создания киноизображения» изученные выше семиотические подходы к киноязыку и семиотические же основания понимания ракурса в его широком значении, экстраполированы на сферу режиссерско-операторской деятельности, что позволило последовательно раскрыть проблематику ракурса как интегрального культурного феномена.

В контексте проблемы статики и динамики киноизобразительного ракурса отмечено, что в теории кинооператорского мастерства, наследующей теорию живописи (Н. Н. Волков, Л. Ф. Жегин), киноизображение понимается,

прежде всего, как структура статическая (пространственная), а контекст динамики затрагивается недостаточно. Попытки преодолеть ограниченность пространственного подхода в рамках понимания единства пространственно-временной природы киноизображения изучены в связи с суждениями как кинооператоров – В. С. Нильсен («элемент времени»), А. Д. Головня («кинетические координаты» (темп экранного времени), «динамические координаты» (движение камеры) и «монтажные координаты» элементов кинокомпозиции), так и кинорежиссеров – С. М. Эйзенштейн («мизанкадр»), М. И. Ромм и А. А. Тарковский («запечатление» времени).

Принцип стилистического единства («continuity style») организации киноизображения (А. Г. Соколов, С. Катц, Д. Масселли) соотнесен с «интеллектуальным монтажом» (С. М. Эйзенштейн) и «механизмом различий и сочетаний» (Ю. М. Лотман). Особое внимание уделено понятию «мизанкадр» (С. М. Эйзенштейн) в контексте композиции кадра и мизансцены (М. И. Ромм); а также его критике (А. С. Кончаловский). «Ракурс» рассмотрен в качестве закономерного развития понятия «мизанкадр». В контексте организации перспективных отношений между объектом киноизображения, источником света и кинокамерой, рассмотрены понятия «киноосвещение» и «кинокомпозиция» (А. Д. Головня). Выявлены ракурсные особенности в контексте линейной детализации объектов мизансцены (Н. Блевинс) в аспектах фигурной формы и масштаба.

Киноизобразительный ракурс соотнесен с малоизученными в кинооператорской теории фундаментальными особенностями изобразительного пространства – линейностью и тональностью в контексте статической и динамической организации киноизобразительного пространства; с частными особенностями: плоскостность – глубинность; тектоничность – атектоничность; множественность – целостность; ясность – неясность (П. А. Флоренский, А. Г. Габричевский, Г. Вёльфлин, А. М. Кантор, И. В. Смекалов). Сделан вывод, что данные стилистические категории лежат в основе большинства значимых исследований киноизобразительного творчества (В. С. Нильсен, А. Д. Головня, В. Н. Железняков, Ю. А. Желябужский, С. Д. Катц, Д. А. Долинин, С. Е. Медынский).

Дуализм формы и содержания киноизобразительного образа рассмотрен в контексте гештальтпсихологии (В. Н. Железняков) на методологической базе Р. Арнхейма, гештальтпсихологов (К. Коффка, М. Вертхеймер, В. Кёлер) и психологов искусства и педагогики (Г. Бритш, Г. Шефер-Зиммерн). Психологический процесс «сопоставления» рассматривается как основание киноизобразительной композиции, в том числе монтажной (А. Г. Соколов). В частности, изучен вопрос композиционной (структурной) целостности

киноизобразительного ракурса на примере кадра из фильма «Восемь с половиной» (1963, ТС: 00:13:21:00¹).

Линейные киноизобразительные особенности ракурса исследованы в рамках линейной перспективы (В. Н. Железняков), с учетом исторического изменения «визуального мышления» от средневекового изображения «знаемого, а не видимого» до возрожденческого изображения «видимого, а не знаемого» (Ф. Брунеллески, Л. Б. Альберти, А. Лоренцетти). Отмечены киноизобразительные особенности прямой и обратной перспективы (В. Н. Железняков), одним из немногих примеров использования которой является фильм «Фауст» (2011). Исследованы принципиальные отличия использования линейной перспективы как художественного приема в кино и живописи (Г. Вольф). Противоположный контекст оптико-геометрических особенностей перспективы изучен в рамках «математической теории киноперспективы» (А. Н. Рынин).

В результате систематизации значительного количества исследований кинооператорского творчества установлено, что 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, выделившим ключевые киноизобразительные аспекты, которые в рамках данной работы считаем необходимым классифицировать как два пространственных: угол съемки и план; два временных аспекта: «единство стиля» («continuity») и монтаж; и отдельно – композицию кадра.

Отдельное внимание уделено исследованию ракурсных особенностей кинематографического плана, в том числе его историческому развитию из плана театрального, а также его связей с мизансценой и «рамкой кадра» (В. С. Нильсен). Так, изучены художественные акцентные возможности плана в популярном среди теоретизирующих кинематографистов контексте проксемики (С. Катц, П. Холмс, Э. Холл), а также в контексте общей теории «единого стиля» («continuity style») (С. Катц, П. Холмс, А. Г. Соколов). Отдельно изучены линейные особенности ракурса в контексте взаимоотношения плана и угла поля зрения камеры на примере кадра из фильма «Машинист» (2003, ТС 01:17:41). Сделан вывод о том, что интегральное единство, образуемое парой «план – ракурс» соответствуют понятию линейной перспективы, обозначая разнонаправленные линейные особенности процесса киноизображения.

В параграфе 1.3. «Интегральный феномен кинематографического ракурса: единство приема и метафоры» особое внимание уделено суждениям практиков кинематографа о ракурсе в его интегральном качестве,

¹ ТС – time code (рус. тайм-код, временной код) – общепринятое обозначение маркера времени по модели «ТС: ЧЧ:ММ:СС:КАДРИК».

то есть как о приеме и о метафоре. Изучены «объективность» и «субъективность» кинематографического ракурса в связи с реализуемым взглядом (точкой зрения) от «первого», «второго» и «третьего лица» (Л. В. Кулешов, С. М. Эйзенштейн, В. С. Нильсен, Дж. Масселли, П. Холмс, С. Д. Катц). Предложена модель описания линейной перспективы кинокадра: «Перспектива = [масштаб проекции объекта] + [дистанция, горизонтальное положение, высота точки съемки]. Исследовательский опыт применения данной модели киноизобразительного ракурса представлен в анализе характерных для сотворчества А. А. Тарковского и В. И. Юсова крупных планов из фильмов «Иваново детство» (1962) и «Солярис» (1972). Исследована проблематика «рамки кадра» и линейной пропорции (В. С. Нильсен), в том числе в контексте живописной традиции (Л. Джонс). Особое внимание, в этой связи, уделено изучению и развитию идеи об «универсальном формате» (С. М. Эйзенштейн).

В рукописи уделено внимание тональной перспективе, в частности, таким важным тональным особенностям киноизобразительного ракурса как «светотень» и «колорит» (В. Н. Железняков), что дополнительно раскрыто посредством колористической модели В. О. Мансела. «Светотень» соотнесена с «направленным» и «рассеянным» характерами освещения (В. С. Нильсен). Контекст управления ракурсным изобразительным балансом между «линейностью» и «тональностью» изображения рассмотрен через призму таких операторских средств как «оптический рисунок» и «резкость» (фокусировка) (В. С. Нильсен).

При исследовании пространственных и временных особенностей ракурса в связи с кинематографическим монтажом обращено внимание на два метода организации динамики ракурса: «внутрикадровый монтаж» и «межкадровый» (М. И. Ромм). Ракурсные особенности «внутрикадрового монтажа» раскрыты в рукописи на примере фильмов «Секретная миссия» (1950), «Девять дней одного года» (1962), «Город Бога» (2002), а также общей стилистики режиссера М. Бея. В связи с монтажом обозначена проблема взаимосвязи динамики киноизобразительной формы и смысла кинознака на примере сопоставления фильмов М. Бея и И. Бергмана («Персона»). Особенности функционирования ракурса в условиях массового кинопроизводства обозначены с учетом монтажного «правила 180 градусов», основанного на мизанкадровом концепте «оси взаимодействия» (С. Катц, П. Холмс, Д. Масселли).

Единство ракурса как приема и метафоры в контексте режиссерско-операторской деятельности исследовано через выявление особенностей сбалансированного взаимодействия материальной конкретности кинематографической формы и метафоричности художественного образа (А. С. Кончаловский). На примере фильм «Завод» (2019) выявлены особенности ракурсной реализации двух пар философских категорий: «общее – частное» и «абстрактное – конкретное».

Отмечено, что необходимость исследования фундаментальной для киноискусства (в том числе для операторской деятельности) связи между ракурсом киноизобразительным (операторским) и метафорическим (смысловым) признается многими известными кинематографистами, в том числе операторами В. С. Нильсенем, В. Н. Железняковым, В. Стораро, Ю. А. Желябужским и др. С. М. Эйзенштейн утверждал, что «в совершенном произведении равноправно присутствуют оба начала»: единство содержания и формы. В этой связи детально изучены теоретические воззрения кинооператора В. Стораро, выделившего три категории композиционных элементов киноизобразительного образа, связывающих основные изобразительные элементы и основные символические натурфилософские концепты. В качестве организующего элемента ракурса «точка зрения» рассмотрена через призму нарратологии (В. Шмид), а также семиотики в контексте «кодирования» (У. Эко).

Особое внимание уделено понятию «*pars pro toto*» (часть вместо целого), в котором С. М. Эйзенштейн косвенно выделил два специфически кинематографических способа выражения данной закономерности при постановочном «преобразовании» мизансцены в мизанкадр: «крупный план» и «монтаж» – пространственный и временной аспекты киноизобразительного ракурса. Концепт «*pars pro toto*» рассмотрен в качестве основы ракурсной динамики (С. М. Эйзенштейн). Выявлено, что особенностью динамики метафорических ракурсных связей является их регрессивная (декомпозиционная) природа (в контексте создания произведения искусства), ведущая к последующему синтезу, формированию композиции (при восприятии произведения искусства). Ракурс рассмотрен как организующее начало кадра, ограничивающее видение при переводе его в систему кадров (М. И. Ромм, С. М. Эйзенштейн). Сделан вывод о том, что 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.

Таким образом, 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. Сделан вывод, что ракурс является одной из неотъемлемых основ киноязыка, смысл которого заключается в создании авторского метафорического киноизобразительного знака.

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*».

В главе 2 «**Ракурс – культурный универсум и основание деятельности режиссеров и операторов второй половины XX – начала XXI века**» рассматривается круг произведений и их создателей, репрезентативно отражающих универсальную значимость ракурса в двух его качествах (приема и метафоры). В начале главы представлен выработанный в настоящем исследовании алгоритм эмпирического анализа кинопроизведений на примере так называемого рядового фильма («Из машины», 2015), поскольку именно такие произведения демонстрируют укорененность и значимость представлений о ракурсе как о техническом приеме.

В параграфе 2.1. «**Новые тенденции работы с ракурсом во второй половине XX века**» особое внимание уделено изучению кинематографического ракурса на материале классических произведений режиссерско-операторского тандема И. Бергмана и С. Ньютвиста. Последний характеризуется И. Бергманом как профессиональный художник, органично сочетающий технико-производственные и философско-эстетические качества личности. Изменение бергмановской изобразительной стилистики от Г. Фишера к С. Ньютвисту сравнивается с сопоставлением ракурсов двух великих художников эпохи барокко – стилистическая «резкость» Караваджо сопоставима с экспрессивной светотеневой «борьбой» освещения Г. Фишера, а «вкрадчивость» Рембрандта – с мягкостью «природного» освещения С. Ньютвиста, не лишённого при этом «таинственности», выражающейся в низкой тональности и большом тональном контрасте.

В исследовании учтены суждения об И. Бергмане режиссеров, критиков, историков кино (В. Ю. Абдрашитов, А. Ю. Герман, Ж.-Л. Годар, Н. И. Клейман, А. С. Плахов, К. Э. Разлогов, А. Н. Сокуров, М. И. Туровская, И. А. Хржановский, М. Б. Ямпольский) и установлены ключевые особенности кинематографического ракурса, создававшегося творческим коллективом Бергман–Ньютвист (активное воображение, «смешивающее» вымысел и реальность; эмпатийность, выражающаяся в «тонкой чувствительности»; гомоцентричность, характерная для «вглядывающихся» крупных планов).

На материале кадров из «Молчания» (1963) и «Персоны» (1966) исследуется уникальный для стилистики Бергмана-Ньювиста ракурсный прием двойного крупного плана, в каком-то смысле преодолевающего классическую драматическую и нарративную «одноракурсность» (линейность) повествования, переходя к диалектическому сопоставлению и противопоставлению точек зрения взаимодействующих героев. С. Ньюквист, описывая режиссерский стиль И. Бергмана в аспекте интереса к духовным, психологическим началам человека, заключал, что «Бергман осмеливается оставаться на крупном плане долгое время». Ссылаясь на семиотический «механизм различий и сочетаний» Ю. М. Лотмана, в рукописи отмечено, что благодаря этой увеличенной по сравнению с привычной длиной плана возникает тот эффект, который Б. Брехт называл «очуждением», а В. Б. Шкловский – «остранением». Проанализирован один из первых кадров фильма «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.

Так называемый *скандинавский* фатум рассмотрен на примере фильма «Девичий источник» (1960), в связи с которым соотнесены еще и планирование производства и проблематика творческой свободы как значимые компоненты совместной творческой деятельности режиссера и оператора, обеспечивающей интегральное качество ракурса как приема и метафоры. На материале фильма «Молчание» (1963) выявлены особенности ракурса, создающего метафору, названную нами реальность «нереального». Отмечается, что у Бергмана «простота» есть простота «высокая», связанная не только с очищением образа от «лишнего» (Ф. Трюффо), но и с синтезом «необходимого» в «художественную вселенную» (Ж.-Л. Годар).

В рукописи подчеркнута, что 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 «остановиться и задуматься», взглянуть в человеческое лицо, «проникнув» в его чувства и мысли. В основном постановочные решения фильмов основываются на активной мизанкадровой динамике: мизансценическом действии, «поддержанном» динамикой камеры; мизанкадровые решения стали более «грубыми», менее детализированными. Следовательно, кинематограф 1960 годов был антиподом периоду начала XXI века.

В данном параграфе творчество кинооператора рассмотрено через призму интегрального единства технического приема и метафоры кинематографического ракурса. Особое внимание обращено на проблему пограничности технико-производственного и философско-эстетического начал в профессиональной деятельности кинооператора.

Представлялось значимым и новым для современных культурологических исследований проследить соотношение технологического и познавательного в творчестве кинооператора через призму теоретических воззрений итальянского кинооператора В. Стораро, чей взгляд на профессиональную деятельность, в частности, работу с ракурсом, раскрывается в трактовке кинооператорской деятельности как «writing with light» (письмо, живопись светом). Анализ соотношения технологического и познавательного аспектов в кинооператорской деятельности уточняет роль кинооператора в киноискусстве, связывая кинооператорскую деятельность с протяженной и богатой традицией художественного творчества, в контексте которого художник и писатель являются в первую очередь исследователем и мыслителем, а не рисовальщиком или писарем (В. Стораро), что соотносимо с суждениями ведущих отечественных кинооператоров М. Е. Голдовской, А. Д. Головни, В. Н. Железнякова, Л. В. Косматова, С. Е. Медынского, В. С. Нильсена.

Связь и динамика технико-производственных и философско-эстетических ориентиров в творчестве кинооператора рассмотрена применительно к суждениям и творчеству В. Стораро с семиотических позиций, позволивших сделать вывод о том, что код имеет место в любом коммуникативном акте независимо от осознания его наличия – «если коды неизвестны, невозможно даже установить, имело ли место творчество» (У. Эко), а также *что* увязка технико-технологических инструментов режиссерско-операторской деятельности с познавательными философско-эстетическими аспектами нуждается в специальных ориентирах (кодах), позволяющих освободиться от «иллюзий по поводу мнимых завоеваний творческого духа, неконтролируемой фантазии и ‘чистого’ слова» (У. Эко).

Связь теоретических представлений и художественной практики В. Стораро, прослеженная на примере снятой оператором политической киносатиры «Бульворт» (1998) выявлена через анализ метафорического использования тональных цветовых аспектов ракурса как смысловых кодов кинооператорского творчества.

В параграфе 2.2. «Ракурс как прием и метафора в 1990 годы: экзистенциальные смыслы» кинообразительный ракурс исследован как прием, необходимый для выражения метафорического экзистенциального контекста кризиса русской самоидентификации на примере документального фильма «Анна: от 6 до 18» (1993) отечественного кинорежиссёра Н. С. Михалкова. Отмечено, что фильм снят кинооператорами преимущественно «игрового» кинематографа, что заметно отразилось на его стилистических особенностях. За 13 лет съемок соавторами режиссера стали кинооператоры П. Т. Лебшев, В. И. Юсов, В. В. Алисов и Э. К. Караваев, киноизображение которых, несмотря на производственно-технологическую специфику работы каждого, представляет собой объединенное режиссерским замыслом художественное единство. Тематическая основа фильма соотносена

с такими атрибутами современной культуры как «смерть автора» (Р. Барт) и «гиперреальность» (Ж. Бодрийяр).

Особое внимание обращено на первые кадры фильма, задающие смысловой (метафорический), эмоциональный и стилистический ракурсы всего произведения. Исследована художественная взаимосвязь формально ассоциируемых решений первого кадра «Анны» с первым кадром первого игрового эпизода фильма «Зеркало» (1974), а также одного из первых кадров «Анны» с первым кадром фильма «Солярис» (1971). Сделан вывод о том, что, обозначенные в рукописи ассоциации с «Зеркалом» и «Солярисом» говорят не о заимствовании формальных приемов, а о культурном диалоге авторов, имеющих схожие художественные цели и идейные ценности: и Н.С. Михалков, и его предшественник А. А. Тарковский обращают пристальное внимание на экзистенциальные проблемы человека как творческой личности, стоящей перед вызовом поиска и выбора собственного пути.

Ракурсные особенности фильма «Анна» анализируются в контексте так называемого «живописного», динамичного киноизобразительного стиля, зародившегося в 1950 годы и особенно характерного для 1960–1970 годов отечественной истории кино (В. И. Юсов, П. Т. Лебешев). Сложность композиционной и смысловой структуры авторского замысла произведения в эпизоде, связанном с десятилетием Анны и со смертью Ю. В. Андропова, исследуется через призму нарратологических категорий «диегетического» и «недиегетического» нарратора (В. Шмид), выраженных в киноизобразительном приеме «фокусировки». Смысловая глубина, многоуровневость авторского замысла произведения исследована на примере эпизодов, связанных с похоронными процессиями Л. И. Брежнева и Ю. В. Андропова, что выражено посредством использования киноизобразительного приема «матрёшка» в рамках описанного С. М. Эйзенштейном «pars pro toto».

Художественно-образные и стилистические особенности фильма «Анна» сопоставляются с особенностями фильма «Обыкновенный фашизм» М. И. Ромма – мастера-учителя Н. С. Михалкова. Отмечается, что 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». Выявлено, что данная позиция явно противостоит одной из современных западноевропейских кинорежиссёрских парадигм – «холодному кино» (Дж. Грейси) известного австрийского кинорежиссёра М. Ханеке, сущность которой исследователь кино А. Каглаян связывает с нигилизмом.

Особое внимание в исследовании *ракурса как приема и метафоры* обращено в ходе анализа фильма «Красоты по-американски» (1999, С. Мендес/К. Холл). По словам С. Мендеса, «этот фильм во многом о точке зрения – о том, чьими глазами вы смотрите фильм».

Ракурсная выраженность фильма раскрывается через сюрреалистические элементы точки зрения: в частности, совмещение обыденности и фантазийности (сна, вымысла, смерти); через метафорическое, аллюзионное, парадоксальное сочетание смысловых, сюжетных и киноизобразительных элементов.

Для выявления художественных оснований фильма проанализирована многоуровневая семантика названия (ракурса) фильма: 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 им управлять.

Ракурсная выраженность фильма подчеркивается, в том числе, в использовании Риком видеокамеры в качестве инструмента познания мира, которая вместе с тем является и нарративом фильма, «вскрывающим» то, что не видно остальным персонажам и обычному «глазу» кинокамеры. Отдельное внимание уделено важному для всего фильма киноизобразительному решению – красному цвету, маркирующему и выражающему разные желания каждого из героев.

Смысл фильма как отказа от характерной для потребительского общества «американской мечты» в пользу личной свободы участвует в формировании образа фильма, однако не является достаточным для объяснения всех (в том числе ключевых) событий фильма, в том числе драмы главного героя, Лестера: их не устраивает нынешняя жизнь, они стремятся самореализоваться, но выбирают для этого неверный путь. Драматический конфликт фильма, выявленный через ракурсные решения, носит экзистенциальный характер, он не внешний (в виде «американской мечты», реализованной в обществе потребления, мешающей счастью героев), а внутренний (сходный у всех героев). Именно такое содержательное основание в полной мере раскрывает метафорические значения описанных выше киноизобразительных ракурсов, имеющих экзистенциальный смысл.

В Параграфе 2.3. «Ракурс в создании масскультового зрелища 2000 годов» выявлены особенности реализации клишированного взгляда посредством кинематографического ракурса. Знаковый пример – первая сцена фильма «Бесславные ублюдки» (2009, К. Тарантино/Р. Ричардсон). Ключевым художественным решением данной сцены и всего фильма является нарратив в

ирреальной, искусственно гипертрофированной форме, выраженной в сюжетной динамике, мизансцене и изобразительном ракурсе.

Важным аспектом авторского ракурса в данной сцене является отход от подражания реальности по форме – стремление к «искусственности». Режиссер на протяжении всей сцены будто «играет» со зрителем, что выражено в том числе в спускающейся из комнаты в подвал камеры, дающей зрителю удостовериться, что Лападитт действительно укрывает евреев, что создает эффект «бомбы под столом» (А. Хичкок). Метафора «гиперболизированности», «театральности» всего происходящего создается оператором Р. Ричардсоном и с помощью верхнего точечного сверхяркого освещения. Последнее сопоставимо с известным приемом А. Н. Москвина, использовавшего нижнее освещение в фильме «Иван Грозный» (1944). Реализуемый «театральный» стиль является противоположным реалистическому подходу таких операторов, как С. Ньюквист, Г. И. Рерберг, П.Т. Лебешев, М. Л. Агранович, Р. Дикинс, Э. Любецки и др. Отдельное внимание обращено на линейные особенности ракурса, связанные с положением героев в плоскости кадра и занимаемой ими площади изображения, а также масштабом изображения, что отражает их драматические позиции в контексте «проактивного» характера действий Ланда и ответных действий Лападитта на всем протяжении сцены.

Сделан вывод, что при зрительском восприятии данной сцены создается впечатление минималистичности применяемых киноизобразительных средств; однако в результате настоящего анализа выявлено, что в сцене активно использована в качестве выразительного художественного средства линейная изобразительная динамика: разные крупности плана, смена расположения камеры относительно оси взаимодействия, динамика высоты точки съемки, динамика симметричного-асимметричного расположения фигур относительно рамки кадра; подчеркнута изобразительная тональность (высокий яркостной контраст, динамика цветовой гаммы, высокая насыщенность цветов).

В работе проанализированы характерные для масскультового зрелища особенности киноизобразительного ракурса оператора Р. Дикинса на примере работ с режиссерами С. Мендесом и Д. Вильнёвом.

Художественной основой киноизобразительного ракурса в фильме Р. Дикинса-Д. Вильнёва «Убийца» (2015) является классический вопрос добра и зла, выраженный в ситуации 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 фильма можно обозначить в качестве тезиса о том, что искомое добро есть победа меньшего зла над большим. В этой связи рассмотрена ракурсная реализация метафоры «темного мира», связанного со злом, аморальностью, с ощущением героями в «чужой игре»

посредством освещения: а) контрастного, б) в темной тональности, в) рассеянного, г) однонаправленного, д) отраженного. Тональные особенности ракурса раскрываются на примере метафоры «крещения кровью», формируемой освещением героини Кейт сквозь красную штору в сцене ее первого убийства при захвате дома наркоторговцев.

Особенности киноизобразительного ракурса Р. Дикинса-Д. Вильнёва исследованы в фильме «Бегущий по лезвию 2049» (2017), являющемся сиквелом «Бегущего по лезвию» (1982), с которым данный фильм сопоставлен по основным смысловым и стилистическим особенностям. Отмечено, что фильмы наследуют этические проблемы «искусственного интеллекта» и связанный с ними вопрос о «человечности человека» из научно-фантастического романа «Мечтают ли андроиды об электроовцах?» (1968), выражающего идею превосходства цифровых и иных технологий над человеком.

Другим основанием данного фильма является жанр – постнуар. В этой связи изучены истоки и история развития нуара (Н. Франк), неизменным основанием которого является чувство тревоги, страха, затаенной угрозы. Выделены киноизобразительные стилистические особенности нуара: темное время суток, преобладание интерьеров, доминирование линейности над тональностью (жесткие линии, острые углы), формируемая жестким светотеневым рисунком (жалюзи, решетки, ветки, узконаправленные источники света и т. д.). Это создает метафору «запертости» (тюрьмы), разрозненности на части, жесткой границы добра–зла.

В «Бегущем по лезвию 2049» тема взаимоотношений машины и человека предстает в виде дихотомии культуры и природы, что выражается в сопоставлении городского и природного пейзажей, а также визуальных динамичных тем солнечных бликов и водных отражений, реализующих метафору «суетного света». Отмечается, что движение камеры (как динамика линейного ракурса) в данном фильме плавное, «монументальное», отсутствует «сиюминутность» ручной камеры, что также придает значимость ведущей идее фильма о «человечности» репликанта. В этой связи, выделено и проанализировано два значимых движения камеры: сопровождение и наезд.

Особый акцент сделан на анализе тональных цветовых аспектов киноизобразительного ракурса, используемых для маркировки мира с точки зрения главного героя, Кея, исследующего свое прошлое. Так, обычный бытовой мир фильма днем изображен в бетонно-ржавой световой гамме, а ночью, в свете «цифровых иллюзий», мир становится сине-серым. Люминесцентный зеленый цвет символизирует «цифровую растительность», а желто-оранжевый цвет символизирует для главного героя те места, в которых он приобретает новое знание. Наконец, белый цвет репрезентует смысл, сознание, истину, которые по сюжету достигаются Кеєм в конце фильма.

Таким образом, все выявленные киноизобразительные аспекты ракурса участвуют в метафорическом и символическом формировании точки зрения

главного героя: 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.

Проведенное в главе 2 изучение конкретного корпуса культурных текстов приводит 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.

В Заключении подведены основные итоги проведенного исследования, сформулированы выводы, обобщающие полученные в исследовании результаты.

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 стиливых особенностей кинематографического ракурса, примененного разными коллективами *режиссер-оператор*, позволило выявить 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 последующими 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.

Основные положения диссертационного исследования отражены в следующих публикациях:

1. Коробко, Р. В. Ракурс киносъёмки как прием создания метафорического контекста фильма / Р. В. Коробко. – Текст : непосредственный // Вестник ВГИК. – Том 11. – №2 (40) – 2019. – С. 77–83. 0,41 п.л. (журнал включен в Перечень рецензируемых научных изданий, рекомендованных ВАК РФ).

2. 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. 0,94 п.л. (журнал включен в Перечень рецензируемых научных изданий, рекомендованных ВАК РФ).

3. 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. 0,73 п.л. (журнал включен в Перечень рецензируемых научных изданий, рекомендованных ВАК РФ).

4. Коробко, Р. В. Ракурс – технический прием и метафора в кинематографе / Р. В. Коробко. – Текст : непосредственный // Ярославский педагогический вестник. – 2017. – № 2. – С. 345–351. 0,68 п.л. (журнал включен в Перечень рецензируемых научных изданий, рекомендованных ВАК РФ).

5. 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. 0,2 п.л. (журнал включен в Перечень рецензируемых научных изданий, рекомендованных ВАК РФ)

Формат 60x84 1/16. Усл. печ. л. 1.5

Тираж 100 экз. Заказ № _____

ФГБОУ ВО «Ярославский государственный педагогический университет
им. К. Д. Ушинского»

150000, Ярославль, ул. Республиканская, 108/1.

Типография ФГБОУ ВО «Ярославский государственный
педагогический университет им. К. Д. Ушинского»

150000, Ярославль, Которосльная наб., 44.