**Министерство образования и науки российской федерации**

**Федеральное государственное бюджетное**

**образовательное учреждение высшего образования**

**«санкт-петербургский государственный университет»**

**Институт философии**

**Кафедра философской антропологии**

Выпускная квалификационная работа на тему:

**Взаимосвязь визуального и нарративного в киноискусстве**

По направлению – 47.03.01 «Философия»

Социально-аксиологический профиль

Выполнила: студентка

**Сергеева Дарья Антоновна**

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ (подпись)

Рецензент:

канд. филос. н., доц.

**Иванов Николай Борисович**

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ (подпись)

Научный руководитель:

канд. филос. н., доц.

**Исаков Александр Николаевич**

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ (подпись)

Санкт-Петербург

2018

**Содержание**

[Введение 3](#_Toc512685190)

[Глава 1. Представления о визуальном 8](#_Toc512685191)

[1.1. Визуальное. Понятие образа и его исследование 8](#_Toc512685192)

[1.2. Визуальное как часть кинематографа 12](#_Toc512685193)

[Глава 2. Нарратив как понятие 19](#_Toc512685194)

[2.1. Возникновение и становление понятия нарратива 19](#_Toc512685195)

[2.2. Нарративность в кинематографе 22](#_Toc512685196)

[Глава 3. Необходимый синтез визуального и нарративного в кино 26](#_Toc512685197)

[3.1. Время и образ 26](#_Toc512685198)

[3.2 Нарратологические приёмы в кинематографе 30](#_Toc512685199)

[3.3. Зрелищность и нарратив 32](#_Toc512685200)

[3.4 Приёмы визуального повествования 34](#_Toc512685201)

[Заключение 40](#_Toc512685202)

[Список литературы 43](#_Toc512685203)

# **Введение**

В настоящее время, визуальная грамотность становится одним из важнейших условий продуктивного участия человека в современной публичной сфере, а киноискусство имеет статус мощного средства массовой коммуникации. Поэтому, важно не только изучать и понимать различные киноязыки и визуальные приёмы, исследовать историю кино, но также необходимо уметь понять всё то существующее множество методологических подходов к анализу визуального текста. Вот почему данное исследование обладает актуальностью.

В названии этой работы речь идёт именно о киноискусстве, так как кинематограф – это такой социокультурный феномен, одной из составных частей которого является и зрительская аудитория, рассматривающая фильм исключительно как массовый коммерческий продукт. Киноискусство же – это именно фильмы, новые режиссерские открытия и технические инновации. Собственно, поэтому рассмотрение взаимосвязей между визуальным и нарративным будет происходить в контексте именно киноискусства. Но, тема кинематографа, так как он является довольно общим и обширным понятием, также будет необходимо затронута в настоящем тексте.

Исследование творческой продукции, производимой кинематографом, неизбежно усложняется её синтетической природой. Ведь что такое кино по своей сути? Это история, рассказанная через движущиеся изображения, связанные между собой с помощью монтажа.

Следовательно, если изображение находится в постоянном движении, значит оно находится в непрерывном изменении самого себя. Благодаря этому, перед нами, как зрителями, открывается возможность увидеть показанные на экране объекты в момент их перехода из одного состояния в другое. А этот переход, безусловно, требует времени.[[1]](#footnote-1)

Каким же образом происходит слияние этой повествовательности и изображения, какими средствами визуализируется рассказ, сообщаемый зрителю языком кино – это, как раз и является тем, о чём будет вестись речь в данной работе.

В настоящее время современная нарратология всё чаще обращает своё внимание на нелитературные явления в мире искусства. Именно то, что структура фильма сходна со структурой литературного произведения, дало толчок к активному развитию кинонарратологии.[[2]](#footnote-2)

На сегодняшний день нарратология является ведущим направлением в междисциплинарных исследованиях. Она необходима нам для такого анализа повествования, в котором соблюдается строгость и системность всех принятых ей понятий и аналитических процедур. А нарратологический анализ фильмов помогает нам выявить их специфику.

Несмотря на такую всеобъемлемость данной науки, объектами исследования в нарратологии в основном становятся лишь тексты высокого искусства и семиотические объекты. «…кинематограф ещё по существу серьёзно не тронут».[[3]](#footnote-3) Поэтому, в настоящей работе нарративность анализируется именно в контексте кинофильма.

Но и в кинематографе существует похожее разделение на «достойное» и «недостойное». Так, например, С. И. Фрейлих писал о том, что никто из известных ему режиссёров ни разу не сказал о своём намерении поставить «китч», но все постоянно ставили «притчи». Это как раз связано с тем, что китч ассоциируется с низкими жанрами искусства, а многими исследователями вообще не считается его частью. А притча – это возвышенный жанр, будто бы вершина искусства.[[4]](#footnote-4) Из-за этого возникает проблема недостаточной изученности тех произведений, которые не соответствуют понятию элитарности.[[5]](#footnote-5)

Целью данного исследования, собственно, является попытка проанализировать кинематограф как безусловно необходимую совокупность визуального и нарративного, показа и рассказа, образа и времени, изображения и повествования.

Для достижения данной цели был выполнен целый ряд задач, обозначенных ниже.

Во-первых, понятие визуального было проанализировано с точки зрения своего исторического становления со времён античности и до наших дней. Вдобавок, оно было рассмотрено в тесной связи с кинематографом, как его неотъемлемая часть. Дополнительно было проведено исследование феномена зрелищности, а также обзор приёма внутрикадрового движения кинокамеры и его видов. Обо всём этом идёт речь в первой главе данной работы.

Во-вторых, было исследовано понятие нарратива во всей полноте его толкований и рассмотрены этапы развития науки нарратологии. Далее, взяв нарративность как основную часть кинематографа, без которой фильм как таковой не мог бы существовать, были рассмотрены понятие фокализации и временная структура фильмов. Также, был проведён анализ постепенного вывода понятия нарратива из исключительно литературного контекста и его ввод в контекст кинематографический. Об этом повествуется во второй главе данного исследования.

В-третьих, приняв за истину утверждение, что кинофильм не может существовать, если в нём одновременно не присутствуют две вышесказанные составляющие – визуальное и нарративное, было проанализировано взаимовлияние этих двух явлений в контексте кинофильма. А именно, были рассмотрены два типа времени, всегда присутствующие в киноискусстве; сложности, возникающие при нарративном анализе документального кино и то, как визуальный образ входит в нарратив фильма.

Также, были исследованы нарратологические приёмы, применяющиеся в кинематографе для достижения определённых авторских целей. Далее, была проанализирована связь между зрелищностью в кино и нарративом с точки зрения присутствия в кинофильме женского персонажа; прослежено влияние зрелищности на нарратив.

Наконец, с помощью анализа используемых в кинематографе визуальных приёмов повествования, а именно кадра, плана и ракурса, было выявлено, что их использование в различных комбинациях друг с другом придаёт нарративности кинофильма определённые смыслы. Речь обо всём этом идёт в третьей главе настоящей работы.

Соответственно, объектом исследования для этой работы стал феномен киноискусства во всей его антропологической и эстетической полноте.

Предметом исследования, таким образом, стала взаимосвязь понятий нарративного и визуального в контексте киноискусства.

Для того, чтобы решить поставленные задачи и достигнуть выше обозначенную цель, были применены несколько теоретических методов исследования. Ими явились анализ и изучение материалов научных публикаций подходящей проблематики. Также, на основе синтеза проанализированной литературы, были выявлены существующие взаимосвязи между рассматриваемыми понятиями. Вспомогательными методами исследования явились описание, сравнительный анализ, обобщение и классификация.

Основными литературными источниками, являющимися базой для размышлений и послужившими обоснованием настоящего исследования, стали труды таких авторов, как А. Базен, Р. Барт, М. М. Бахтин, Ж. Делёз, Ж. Деррида, Ж. Женнет, З. Кракауэр, Ю. Лотман, Л. Малви, А. А. Тарковский, С. М. Эйзенштейн.

Данная работа имеет традиционную структуру и включает в себя введение, основную часть, состоящую из трёх глав, заключение и библиографический список.

# **Глава 1. Представления о визуальном**

## **1.1. Визуальное. Понятие образа и его исследование**

Происхождение понятия «образ» восходит ещё ко временам Платона и Аристотеля. Платон подразумевал под образом эйдос, то есть конкретную явленность абстрактного, противопоставленную идее; некий способ бытия объекта. Исходя из этого определения, произведение искусства для Платона являлось не самостоятельным уникальным объектом, а лишь совокупностью скопированных идей бытия вещей, этаким подражанием им.

Аристотель придерживался несколько иного взгляда на данную проблему и говорил об образах как о чувственном восприятии человеком материального мира.[[6]](#footnote-6) И произведениями искусства для него являлись особые знания о самих этих образах.

В средние века понятие образа трансформировалось до рассмотрения его как копии божественного смысла, а в Новое время оно тесно переплелось со становлением такой науки как психология. Психолог «долгого ⅪⅩ века»[[7]](#footnote-7) Э. Б. Титченер присваивает понятию «образ» следующие, обязательно присутствующие в нём, признаки: качество, интенсивность, длительность, отчётливость. По его мнению, образы есть элементы сознания, такие же, как эмоциональные состояния и ощущения.[[8]](#footnote-8)

Несмотря на то, что чаще всего, говоря об образах, мы имеем ввиду нечто визуальное, не каждый образ таковым является. Ведь само его понятие не подразумевает в себе категорию зримости. Оно, скорее, бесплотно и существует не для того, чтобы ощущаться материально.[[9]](#footnote-9) Поэтому, я считаю нужным уточнить, что в настоящем исследовании речь пойдёт конкретно о визуальных образах, минуя все остальные элементы данного, довольно обширного, понятия.

Образ – это то, что неизбежно присуще любой культуре. Именно с помощью своих собственных визуальных кодов он помогает человеку, как части общемировой культуры, ориентироваться в пространстве социальности. Благодаря данной способности, визуальному образу и придаётся огромное значение в любой сфере деятельности человека.

Именно визуальные образы являются достоверными свидетельствами о жизни людей, начиная с древнейших времён. Ещё до изобретения письменности люди передавали друг другу информацию с помощью примитивной наскальной живописи и простых глиняных статуэток. Вероятнее всего, в этот конкретный временной отрезок и возникли такие образы, которые сейчас принято называть мифологическими. По своей сути данные образы были отражением мистического присутствия богов в земном мире людей. Развитие таких образов тесно связано со способностью людей к воображению. Наблюдая за обыденными, повседневными вещами и объектами, человек считал такими же предметно-материальными и мифологические образы. Ведь для него мир мифа был настолько же достоверен, как и реальный мир, в котором жил он сам.[[10]](#footnote-10)

Несколько позже, во временной период античности, происходит смешение двух сознаний: мифологического и философского. Теперь визуальные образы используются намного обширней, они применяются для извлечения из них как можно более полной информации, чтобы в дальнейшем успешно применять полученный опыт в разносторонних сферах человеческой деятельности.[[11]](#footnote-11)

Собственно, первые формы зрелищных видов искусства, такие как театр, карнавал и цирковые представления, появляются именно в античности. Теперь изображение и зритель связаны таким несимметричным отношением, в котором автор и само произведение всегда известны зрителю, а сам зритель не известен никому. Только в это время искусство становится публичным, обращённым сразу к массе людей, которая и именуется зрителями.[[12]](#footnote-12)

Основными чертами античного видения понятия визуального образа можно назвать следующие характеристики. Во-первых, античность не отказалась от мира богов, она связана с ним всё также тесно, как это было свойственно людям и в древнем мире. Во-вторых, визуальный образ является назидательным, обучающим по отношению к мирозданию античной мифологии. В-третьих, искусство становится неким способом психического регулирования.

Но все эти черты, хотя в античное время они, конечно же, подверглись некоторой трансформации, присутствовали и в понимании визуального образа людей более древних. Отличительными же чертами античности в вопросе о понятии образа, которые возникли только во времена данной эпохи, являются две новые функции искусства: познавательная и подражательная. Они обязаны своим появлением тесному переплетению философии и науки, произошедшему в античном мире, которое и повлияло на дальнейшую трансформацию понимания человеком искусства.[[13]](#footnote-13)

В средние века восприятие и интерпретация визуальных образов претерпевают новые изменения. Это связано, прежде всего, с тем, что теперь в центр мира ставится Бог, который и признаётся единственным создателем всего этого мира. Следовательно, теперь любое художественное произведение обязательно трактуется только с точки зрения христианства. Несмотря на это, визуальные образы, пока ещё полностью не избавившиеся от следов влияния античности, до сих пор являются достаточно натуралистичными. Также как художник не может совершенно точно и во всей полноте передать свою идею через одни только визуальные образы, так и публика не может полностью воспринять его идею только зрительно. Основу произведения можно представить себе исключительно мысленно. Таким образом, в эпоху расцвета христианства изображения больше не являются образами восприятия, они, скорее, образы представления.[[14]](#footnote-14) Главной задачей визуального образа теперь становится чувственное оформление сверхчувственного.[[15]](#footnote-15)

Далее во времени, в эпоху возрождения, значение и предназначение искусства переходят от модели оформления непостигаемого к проявлению мастерства художника. Теперь главная ценность объекта искусства состоит в его рукотворности.

В ⅩⅤⅡ веке, благодаря резкому скачку в развитии науки и техники, визуальные образы помогают психологическому самоанализу человека. С их помощью изображается, прежде всего, реальность, причём такой, какая она есть сама по себе. Соответственно, в данную эпоху ценится простота воплощения визуального образа.

Искусство ⅪⅩ века знаменуется слиянием классицизма и романтизма. Выявление чётких закономерностей, схематизм, объективность – всё это отражается в художественных произведениях классицизма. В противовес ему – изобретение новой действительности и создание ранее неизвестных форм романтизмом. Универсальность одних произведений сочетается с романтизацией мира в других. Но оба этих направления объединены в своей одной общей цели: в поиске единства мира, в стремлении познать его всеобъемлющую природу.

Наконец, в ⅩⅩ веке, в период мирового экспериментаторства, начинается работа художников с пространством-временем, с помощью чего достигается более полное высвобождение эмоциональности человека. Целью образности теперь является не передача ощущения вещи как узнавания, а ощущения как видения.[[16]](#footnote-16) В связи с этим, возникает множество новых форм искусства, стремящихся передать всю полноту спектра человеческих чувств. Здесь и возникает киноискусство.

## **1.2. Визуальное как часть кинематографа**

Наличие визуальных образов, их количество и насыщенность являются неотъемлемой частью понятия «зрелищности». Зрелища присутствовали в культуре задолго до появления кинематографа. Будучи явлениями массовыми, точно также, как и кинематограф, они неизбежно влияют на массовое сознание в общем, и на сознание отдельных индивидов в частности. Поэтому, не лишним было бы рассмотреть, обладание какими качествами позволяет кинофильму удовлетворить потребность человека в зрелище.

Понятие зрелищности, в своем определении, относится к некоему классу объектов, которые человек воспринимает сугубо визуально. Но кинофильм – это особенный и уникальный объект, являющийся одновременно как формой зрелища, так и видом искусства.

Драматическая основа кинематографа противопоставляется его романтической структуре повествования. Заимствуя у театра первое, кинематограф предстаёт перед нами как сценическое зрелище. А вбирая в себя реализм и постановку знака равенства между природой и человеком, он эстетически уподобляется литературному роману.[[17]](#footnote-17)

Фильм приобретает статус эффекта созерцания только тогда, когда у человека есть время, выделенное специально на его просмотр, а также, если человек видит в нём нечто красивое и личностно значимое. Вдобавок, необходимо, чтобы зритель как созерцатель, смотря кинофильм, удовлетворял конкретно свои личностные потребности. Именно тогда фильм и становится «картиной», которая увлекает зрителя в поиски некоего высшего смысла.

В обратной ситуации, когда зритель смотрит кинофильм только лишь из побуждений праздного любопытства, ощущая себя этаким соучастником происходящего на экране действа, а сам кинофильм, при этом, не несёт в своём основании эстетического компонента как некоторого базиса, и, вдобавок, его просмотр стимулируется обществом – именно тогда кино и превращается из вида искусства в форму зрелища.

Смысл любого экранного зрелища всегда заключается только лишь в том, чтобы отвлечь зрителя от себя самого. Это является его важнейшей и первостепенной задачей. Смысл же любого экранного искусства, наоборот, кроется в привлечении зрителя к самому себе. Оно как бы помогает заглянуть человеку внутрь себя. Здесь можно говорить о кино теми же словами, какими С. М. Эйзенштейн говорил о театре: «Аттракцион (в разрезе театра) — всякий агрессивный момент театра, то есть всякий элемент его, подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному на определенные эмоциональные потрясения воспринимающего, в свою очередь в совокупности единственно обусловливающие возможность восприятия идейной стороны демонстрируемого – конечного идеологического вывода».[[18]](#footnote-18)

Но, нельзя отрицать того, что и кадр-зрелище и кадр-картина обладают эстетической значимостью, просто она в них несколько различна. Её формирование часто происходит не с помощью таких привычных характеристик изображения, как предметность и пространственность, а благодаря характеристикам временным, которые возникают из-за существования множества различных видов экранного движения. Это и движение камеры, и монтаж, и внутрикадровое движение.

В соответствии с этим, можно сделать вывод о том, что кинофильм обладает некими существенными особенностями, благодаря наличию которых и происходит взаимодействие зрителя и того, как он смотрит на экран, с изображением и тем, на что он смотрит.[[19]](#footnote-19)

Зрелище и картина могут сочетаться в различных комбинациях и многократно сменять друг друга в одной и той же сцене. Для их возникновения важно не то, что стало объектом съёмки, а то, как этот объект себя ведёт и как это было снято.

Решение об использование того или иного приёма, то есть намерение о достижении кинофильмом статуса фильма-зрелища или фильма-картины, определяется режиссёром в зависимости от того, какую цель в воздействии на зрителя он преследует. В случае со зрелищем, это может быть сильное и прямое воздействие, направленное на то, чтобы зритель осознал свою безусловную эмоциональную сопричастность ко всем происходящим на экране событиям. Или, в случае с картиной, целью может являться показ зрителю некоего высшего смысла, открытие для него самого его собственного внутреннего мира.

Кино, часто запечатлевая реальность совершенно фотографически, иногда пробуждает сомнения насчёт того, что отсутствие специальных средств для достижения эффектных визуальных образов применимо для самого понятия киноискусства; что без них его обладание статусом предмета искусства ставится под вопрос.[[20]](#footnote-20) За отождествлением отсутствия монтажа с отсутствием художественности стоит огромное заблуждение.[[21]](#footnote-21) Данное впечатление, естественно, является в корне ошибочным.

Ведь существует и ещё один, третий тип киноизображения. Помимо фильма-зрелища и фильма-картины есть, вдобавок, фактуальный фильм. Его задача состоит в том, чтобы запечатлеть реальный мир таким, каким он в действительности и является; показать мир как набор неких фактов.

К признакам кинофильмов подобного типа можно отнести несколько основополагающих характеристик. Это, во-первых, использование при их создании такого типа съёмки, при котором изображение абсолютно дублирует реальность. Во-вторых, это применение такого способа постановки камеры, при котором снимаемое изображение имитирует то естественное для человека состояние, когда он самостоятельно смотрит на события и объекты вокруг него. Также, важными характеристиками фактуальных кинофильмов является отсутствие искусственного освещения и излишней эстетизации кадра.

Все эти три типа киноизображения всегда неизменно применялись в кинематографе, выбор каждого из них определялся теми целями, которые режиссер ставил перед зрительским восприятием. Эти типы передачи изображения, с одной стороны, относятся только к изобразительной стороне фильма, исключительно к сфере искусства кино. Но, несмотря на это, любой из этих типов направлен на активизацию сознания зрителя, на стимуляцию его психологических потребностей. Именно это и влияет на одинаково высокую востребованность всех трёх типов, ведь любой фильм зритель смотрит только наедине с собой и с изображением.[[22]](#footnote-22) Кинопроектор – это посредник между изображением и зрителем.[[23]](#footnote-23) И, только сам зритель определяет для себя то, что в наибольшей степени соответствует его потребностям в данный конкретный момент времени.

Возвращаясь к понятию визуального образа именно в контексте кинофильма, необходимо сказать, как же происходит его создание. Как уже было сказано ранее, его основной задачей является воплощение в изображение самой сути понятия, смысл которого вкладывает в фильм режиссёр. Это становится возможным, в том числе, благодаря трансформации изначального изображения, являющегося фактуальным, в изображение картинное или зрелищное путём использования в съёмочной и послесъемочной работе различных видов экранного движения. Именно благодаря им время в кадре можно заставить течь быстрее или медленнее, чем и достигается необходимый эффект воздействия на зрителя.

Быстрое движение объектов в кадре способно вызвать у зрителя страх, возбуждение, ужас или приподнятое настроение. Медленное движение, напротив, воспринимается зрителем как нечто размеренное, спокойное, иногда грустное, а бывает, что вызывает то же чувство страха. Так, рассмотрим несколько подробнее четыре вида внутрикадрового движения, которые используются для концентрации внимания зрителя на мало наполненных перемещениями сценах, в которых динамика, атмосфера и настроение будут попросту отсутствовать, если не использовать данный визуальный приём.

Итак, первый вид движения камеры характеризуется статичностью, когда объект съёмки практически не перемещается в кадре, а сама кинокамера закреплена на штативе. С помощью движения объектива кинокамеры на вращающейся головке штатива, создаётся эффект взгляда на мир глазами человека, когда тот осматривает пространство вокруг себя. Таким образом создаётся панорама, которая подразделяется по направлению движения на четыре типа: горизонтальную, вертикальную, диагональную и круговую. Каждая панорама обязательно несёт в себе определённую смысловую нагрузку. Такой вид движения камеры применяется для описания места действия повествования, для осмотра окружающей обстановки или для неустанного и беспрерывного слежения за каким-либо объектом. Также, панорама всегда начинается и заканчивается статичным кадром, иначе зритель может упустить что-либо значимое, присутствующее в ней.

Следующий вид внутрикадрового движения тоже статичен, в нём объект съёмки и камера характеризуются точно также, как и в первом случае. Но, в отличие от него, кинокамера здесь совершает отъезд и наезд по направлению к снимаемому объекту. Такой приём направлен на усиление зрительской эмоциональности. Когда совершается отъезд от героя, зритель чувствует свою отрешённость от него, при наезде камеры на персонажа, наоборот, достигается эффект их сближения.

Также, при виде внутрикадрового движения, когда камера статична, а объект съёмки нет, движение героя в направление кинокамеры может быть воспринято аудиторией как угроза, а отдаление героя от неё как прощание с публикой.

И последний, рассматриваемый здесь вид внутрикадрового движения – это статичность объекта съёмки и подвижность камеры. С помощью такого приёма динамичное движение кинокамеры преодолевает природную статичность снимаемого объекта, благодаря чему создаётся ощущение реалистичности происходящего, как будто бы сам зритель путешествует по экранному повествованию.

Рассматривая концепцию визуального образа через призму кинематографа, стоит обратить особое внимание на то, что многие исследователи данного вопроса воспринимают визуальный образ как информацию, передающуюся по трем основным каналам: зрительному, слуховому и психомоторному. Поле фильма создаётся с помощью форм визуальных и звуковых знаков.[[24]](#footnote-24) Соответственно, интерпретация образа происходит путём считывания визуального кода. В данный код входит множество аспектов – от операторской работы и жанра кинофильма, до монтажа и саундтрека.[[25]](#footnote-25) Также, одним из таких аспектов является и способ рассказа истории – нарратив.

# **Глава 2. Нарратив как понятие**

## **2.1. Возникновение и становление понятия нарратива**

Впервые термин «нарратология» возникает в 1969 году в работе «Грамматика Декамерона» Ц. Тодорова, и этим своим появлением сразу отсылает нас ко временам Платона и Аристотеля, благодаря своему значению «науки о рассказе», словно поэтика вновь приобретает статус особой дисциплины. Но, хоть понятие это и зародилось в давние времена античности, развиваться именно как наука нарратология начинает гораздо позже, лишь ближе к началу ⅩⅩ века.

Так, этапы развития нарратологии как науки можно условно разделить на три периода. Первый такой период начинается только с середины ⅩⅨ века и, преимущественно, лишь в странах Европы и в США. Он характеризуется, в основном, накоплением и обогащением научных знаний о том, что же такое повествование как таковое и чем оно является само по себе. Эти знания черпаются из основных трёх доступных источников: из унаследованных в античности поэтики и нормативной риторики, из применяемых на практике романистами литературных знаний и из отмеченных литературоведами особенностей.[[26]](#footnote-26)

Вторым периодом в развитии науки нарратологии, или, как его принято называть, периодом «классической нарратологии» именуется промежуток времени 1960-1970-х годов, когда движение структуралистов достигло высшей точки своей распространённости. Соответственно, именно в этот момент нарратология и приобретает тесную связь с такими науками как психоанализ и антропология, и, таким образом, начинает отвергать исторический подход как единственно верный и традиционный в вопросе исследования литературы как научного знания.[[27]](#footnote-27)

Третий этап, названный Д. Германом «постклассической нарратологией»[[28]](#footnote-28) вырос из нескольких, быстро сменяющих друг друга течений. Первым таким течением была нарратология феминистическая, связанная с социальными конструктами гендерных ролей во взаимосвязи с нарративными категориями. Это, а также то, что теория нарратива уходила всё дальше от структурного метода из-за его неэффективности и кризиса, дало толчок к возникновению «контекстуальной нарратологии». Данный факт позволил внедрить рассмотрение социальных, политических, культурных и исторических факторов в анализ нарративных структур.

В дальнейшем, синтез всех выше обозначенных научных течений привёл к образованию «межжанровой нарратологии», явившей собой понимание того, что повествовательный элемент присутствует далеко не только в литературных произведениях и с ним работают не только литературоведы. История, право, психотерапия – во всех этих научных дисциплинах происходит работа с нарративом. А сам нарратив присутствует не только в языковых формах, но и в различных медиа: музыке, языке жестов, кинематографе.[[29]](#footnote-29) Таким образом, синтез всех выше обозначенных аспектов и привёл к трансформации «классической нарратологии» в «постклассическую».

Если под нарративом мы понимаем культурно-исторический канал, который дан человеку для самовыражения, то тогда можно выделить основные функции нарратива. Во-первых, это общечеловеческая универсальность. Во-вторых, общедоступность. Далее, можно обособить такие функции, как непроизвольность и полиморфность. И, наконец, синкретизм разнообразных составляющих.[[30]](#footnote-30) Нарратив – это та форма, которая присуща нам внутренне, как восприятие мира, как упорядочивание опыта.

Если мы, говоря о нарративе, имеем ввиду способ репрезентации прошлого опыта с помощью последовательности упорядоченных предложений, передающих временную хронологию события с помощью этой упорядоченности, тогда мы можем говорить о следующих компонентах нарратива. В первую очередь, это ориентация-писание времени действия, места, персонажей и событий, окружающих их. Следующим компонентом является конфликт как центр, вокруг которого разворачивается история. Далее, появляется оценка, являющаяся выражением авторского мнения по поводу происходящих событий. Затем, развязка, как разрешение возникшего конфликта. И, наконец, заключение, олицетворяющее собой некий вывод и завершение повествования. Одновременное присутствие в нарративе всех этих компонентов явление крайне редкое.[[31]](#footnote-31)

Если рассматривать понятие нарратива через постмодернистскую философию, то в ней он исследуется как специфическая форма дискурса. А в философии постструктуралистов всё сводится к миру культуры как к сумме текстов, вне которых ничего не может существовать. Личность же находится и внутри текста, и внутри исторического сознания, именно это и позволяет нам определить границы интертекстуальности.[[32]](#footnote-32)

Также, можно остановиться чуть подробнее на таком понятии, как наррадигма. Оно обозначает формирование гуманитарного знания, при котором некий сюжетный материал фиксируется как образец.[[33]](#footnote-33) Составляющими наррадигмы являются несколько стадий. Это апокриф, канонизация, затем стадия гуманизации и, заключительная, стадия гуманитаризации. Если упрощать определение наррадигмы, то его можно выразить как трансформацию индивидуального опыта в социальные каноны.

Благодаря рассмотрению становления понятия нарратива, становится очевидно, что киноискусство нуждается в нём не меньше, чем литература.

## **2.2. Нарративность в кинематографе**

Так как любой фильм разворачивается во времени, в нём автоматически закладывается нарративность. Именно пространство и причинная связь являются основными принципами кинонарративов. Ведь то, что изображается в фильме, всегда имеет временную структуру и изменения ситуации различной значимости.[[34]](#footnote-34)

Можно утверждать, что именно Р. Барт выводит понятие нарративности за границы только литературного понятия. Первой причиной для этого он называет то, что благодаря своим характеристиками неисчислимости и универсальности, повествование являются межкультурным и внеисторическим объектом. Вторую причину он выявляет в том, что повествование может быть выражено с помощью различных медиа. Третья причина скрывается в бесконечном множестве жанровых форм для повествования. Четвёртая – в возможности их изучения посредством множества перспектив, начиная от исторической, заканчивая эстетической и социологической. И, наконец, последняя причина состоит в том, по утверждению Барта, что так как повествования по своему характеру универсальны, их можно изучать, опираясь на модель языка, предложенную Ф. де Соссюром. А значит, возможно разработать такой метод анализа нарратива, который бы подходил ко всем видам повествования.[[35]](#footnote-35) То есть, представить любое повествование в виде знаков и знаковых систем, комбинируемых между собой в знаковых системах языка или образа, и объединенных между собой в знаковых системах искусства.

Кодирование информации с помощью знаков и образов всегда происходит на основе «культурного соглашения», в котором одновременно участвуют медиа, текст и аудитория. То есть, это кодирование всегда происходит с ориентацией на ту систему смыслов, которая принята в определённой культуре. Продуктом взаимодействия между визуализированным нарративом и аудиторией, всегда находящейся в какой-то определённой социальной позиции и в определённой культуре, и будет смысл кинообраза. Таким образом, происходит радикальный разрыв с академическим литературоведением, явившийся также и предпосылкой к «структуралистской революции».

Одним из первых подходы нарративности к анализу кинофильмов начал применять С. Четмэн, который также ввёл в обиход понятие кинематографического нарратора. Под данным термином подразумевается, состоящая из визуальных и звуковых эффектов, неодушевленная повествовательная инстанция.[[36]](#footnote-36) С помощью такого кино-нарратора выстраивается последовательность визуальных изображений, объединяющих, например, несколько сюжетных линий.[[37]](#footnote-37) Также, помимо данного типа нарратива, выделяется ещё один – нарратор-комментатор, чаще всего являющийся закадровой фигурой.

Разделение истории и сюжета неизбежно производится нарратологией. Причём, история особенно важна в кинонарративе, так как с помощью неё зритель имеет возможность увидеть тот целостный мир, в котором все события подчинены причинно-следственным связям, а персонаж последовательно проходит от начала фильма до его финала.[[38]](#footnote-38)

Явление фокализации, существующее в нарратологии и являющееся организацией в повествовании некой точки зрения и донесение её различными способами до аудитории[[39]](#footnote-39), благодаря своей визуальной природе, имеет непосредственное отношение к киноискусству. Фокализация может выражаться множеством приёмов, основными из которых являются закадровый голос, сменяющие друг друга образы, освещение, кадры, снятые с точки зрения персонажа, музыка.

Причём, что интересно, музыка в контексте киноискусства никогда самостоятельно не несёт никакой информации. Она лишь обрамляет ту, которая была получена человеком с помощью зрения. Благодаря музыке формируется представление о времени действия сюжетных событий, заглушаются ненужные звуки, синхронные изображению, влияя всем этим на восприятие изображения зрителем.[[40]](#footnote-40)

Итак, для того, чтобы лучше передать фокализацию, чаще всего применяются крупные планы персонажей. Во время того, как камера переходит с крупного плана на объект и обратно, происходит такая ассоциативная фокализация, когда и объект, и крупный план сливаются в нечто единое, в один целостный образ. Данный приём рассчитан на то, что зритель начинает видеть объект как будто бы глазами персонажа, находящегося на крупном плане.[[41]](#footnote-41)

Но, кроме фокализации ассоциативной, существует также и эмоциональная фокализация, которая также, чаще всего, передаётся крупными планами и несёт в себе эмоциональное состояние персонажа.

Временная, или темпоральная, структура фильма, выглядит следующим образом. Первым уровнем в ней идёт фабульное время, которое охватывает собой все те события, которые упоминаются в повествовании. Вторым уровнем является время сюжетное, которое ограничено определённой последовательностью событий. И, наконец, третьим уровнем является экранное время, которое равно экранной продолжительности фильма.[[42]](#footnote-42)

Именно отношения между данными уровнями и влияют на общую картину нарративного времени. Только тогда, когда все три этих уровня совпадают во всех основных сценах, в которых герои общаются в реальном времени, тогда, во время перехода от одной сцены к другой, возникает либо увеличение, либо уменьшение нарративной скорости.

Основными категориями темпоральности являются такие понятия, как длительность, последовательность и частота.[[43]](#footnote-43) Эффект быстрого течения времени, например, возможно передать с помощью таких кинематографических приёмов, как ускорение кадров. Для передачи минимальной скорости течения событий в фильме, используются такие приёмы, как, например, общий план, а для абсолютной остановки времени - стоп-кадр.

Таким образом, начинает явно прослеживаться необходимое дополнение нарративности визуальной составляющей, а визуальных образов – нарративностью. Друг без друга данные понятия не способны воплотить весь замысел автора кинофильма и, соответственно, без них создание фильма становится невозможным. Поэтому, следует рассмотреть их тесную связь более подробно и с точки зрения различных приёмов, как со стороны визуального и изображения, так и со стороны нарративного и повествования.

# **Глава 3. Необходимый синтез визуального и нарративного в кино**

## **3.1. Время и образ**

«Сначала было слово. В начале была Литература, Лингвистика, Поэтика. Потом был изобретен кинематограф и возникло киноведение. А вместе с ним две формулы: “Кино есть своеобразный язык общения ” («кино-язык») и “У кино есть свой собственный язык ”».[[44]](#footnote-44)

В наше время, когда мы обладаем огромным количеством средств для коммуникации, довольно сложно определить, когда перед нами визуальный образ, а когда – нарратив. Кино, возникшее на технической основе, объединяет в себе два главных принципа эстетического: визуальный, основанный на показе и литературный, основанный на рассказе.[[45]](#footnote-45)

Можно сказать, что кино – это язык, принимая за понятие языка способность к «рассказыванию рассказа». Рассказом же является то, что происходит в кино «одно после другого» посредством непрерывности кадра и монтажа.[[46]](#footnote-46)

Кинематограф одновременно близок к двум предшествующим ему формам искусства – это фотография и театр. В первом случае, он также, как и фотография ориентирован на визуальное, на изображение как таковое. Во втором, он, также как и театр, смотрит в сторону литературы, а именно – на вербальность, на повествование как таковое.[[47]](#footnote-47)

Только кино, единственное из всех имеющихся на данный момент экранных визуальных практик, обладает статусом искусства.[[48]](#footnote-48) Но многие с этим утверждением не согласны.

Так, например, Эйзенштейн говорит о том, что кино – это синтез множества видов искусства, но само оно искусством не является.[[49]](#footnote-49) Тарковский же утверждает, что время для кинематографа – это такой же материал, как краски для живописи, камень для скульптуры, звук для музыки, а слово для литературы. Время здесь, приобретая материальную оболочку, сохраняет наши воспоминания и наполняет их воспоминаниями других. Таким образом, если кино и является искусством, то оно, безусловно, является искусством времени.[[50]](#footnote-50)

Для Тарковского кино – это некий способ удержать память, как коллективную, так и индивидуальную. Именно поэтому длительность кадра для него является основополагающим моментом, так как это «удержание памяти», переживание времени в кадре.[[51]](#footnote-51) Именно благодаря этой полноте времени все вещи, находящиеся в кадре, перестают быть просто вещами и наполняются смыслами.

В кинематографе всегда неизбежно присутствуют два типа времени. Это время порядка, время как нечто исчислимое, соприкасающееся с вещами и их смыслами. Второе – время, рассматривающее устройство всего кинематографического образа как имеющего материальную природу.

Данные типы, называемые «экономикой времени», никогда не вступают в противоречие. Ключевое в их взаимодействии – постоянное возвращение друг к другу. Это наглядно показано и у Тарковского, когда он говорит о «времени внутри времени»[[52]](#footnote-52), и у Делёза, который называет это же «фильмом в фильме»[[53]](#footnote-53). Такой подход к понятию времени визуализируется с помощью экранных приёмов флэшбэка, ускоренной съёмки, длинного плана.

Говоря о документальных фильмах, нельзя с уверенностью сказать, что они существуют лишь для передачи нам некоего визуального образа. Напротив, подобные фильмы наделены темпоральностью, они событийны. В таких кинофильмах как, например, фильмы-расследования или фильмы-портреты, обязательно активно присутствуют нарративные стратегии автора и нарративные инстанции, представляющие собой, так называемый, нарратологический минимум.[[54]](#footnote-54)

С этой точки зрения, именно биографические фильмы являются неким образцом нарративного кинематографа. Так как именно в них отчётливо прослеживается процесс рассказывания какой-то истории. Многие подобные фильмы созданы в формате рассказа-воспоминания, с демонстрацией архивных фотографий и основным рассказчиком. Так же как и в устном бытовом рассказывании, только со съёмкой на камеру и с применением средств для кинематографической выразительности: монтажа, спецэффектов, музыки.[[55]](#footnote-55)

Нарративный анализ подобных фильмов осложняется одним серьёзным аспектом. В таком кино, помимо привычного нам смешения средств аудиовизуальной выразительности, появляется также синтез документального материала и способов его художественного экранного обрамления. Теперь фильм является объектом феноменологическим, данным нам в созерцании.[[56]](#footnote-56) Д. Уинстон называл это эффектом «тотальной видимости», а З. Кракауэр – регистрирующей функцией кино. Вещь, видимая нами на экране, может быть непроизвольно включена в кино-рассказ наррацией, при этом не являясь знаком кинотекста. Таким образом, эта «тотальная видимость» не может быть контролируемой автором, она есть сама по себе и это делает её нарратологический анализ невозможным. Поэтому, данный аспект исключается из рассмотрения и в дальнейшем анализируется только то, что с точки нарратологии объяснимо.

Данное свойство документальных фильмов является проблемой, ведь теперь для того, чтобы произвести над фильмом нарратологический анализ, нам необходимо определить принадлежность изображения к экзегезису, когда рассказчик присутствует в плане повествования, или к диегезису – повествованию, в котором рассказчик присутствует в плане повествуемой истории.[[57]](#footnote-57) И только после этого мы можем приступить к определению места данного изображения в сюжетной линии фильма.

Объекты видеоряда, не являющиеся повествовательными, входят в нарратив с помощью его метонимической силы.[[58]](#footnote-58) В зависимости от выбранной автором нарративной стратегии: «текст в тексте» или «система персонажа-свидетелей», например, им применяются различные визуальные приёмы: например, внутрикадровый монтаж или монтаж кадров.

Монтаж кадров, или межкадровый монтаж – это приём, при котором отснятие следующего кадра происходит с помощью другой камеры, или с помощью одной камеры, но с прерыванием съёмки на смену плана или ракурса. Такой монтаж актуализирует смысловой стык, наделяя его свойствами основного носителя значений.[[59]](#footnote-59)

Внутрикадровым монтажом является такая смена планов и ракурсов, при которой ведение съёмки в течение одной сцены не прекращается. То есть кадр как будто бы присоединяется к себе самому. Это достигается с помощью движения камеры или перемещением объектов съёмки. При таком плавном переходе стык совершенно незаметен, а смысловой переход от кадра к кадру происходит постепенно. Таким образом, дискретность кинофильма скрывается также, как и в живой речи и становится логичным проявлением кинотекста на экране.[[60]](#footnote-60)

## **3.2 Нарратологические приёмы в кинематографе**

Приёмов нарратологии, применяющихся в киноискусстве, существует достаточно много. Ниже рассмотрим самые частые в применении.

Итак, начнём с «принципа матрёшки», или «Mise en abyme» (фр. «помещение в бездну»). Это рекурсивная техника, при которой одна сцена как бы помещается в другую, более масштабную. Данная техника также известна как «фильм в фильме», «рассказ в рассказе», «сон во сне». Такие многоуровневые конструкции размывают границы между реальностью и вымыслом, помогают завуалировать комментарии на тему того, что происходит в основном повествовании и вызывают эффект дезориентации как у героев фильма, так и у зрителей. Художественный эффект такого наслоения реальностей заключается в том, что если вымышленные персонажи могут являться читателями или зрителями, то мы, по отношению к ним являющиеся читателями или зрителями, таким образом, тоже, возможно, вымышлены.

Далее, приём, именуемый «макгаффин». Сутью его является то, что всё повествование строится вокруг какого-то предмета, которым желают овладеть герои фильма. Данный приём используется, в основном, в фильмах приключенческого жанра. Поиск предмета как таковой здесь становится важнее, чем сама суть этого предмета. Если данный приём был использован по всем правилам, то фильм обязательно оставит после себя эффект недосказанности, некой неопределённости. Ведь зрителю так и не откроется смысловая характеристика предмета, за которым всё время повествования велась охота. Данный повествовательный приём вполне можно назвать условным, ведь вся суть этой вещи только в том, что все герои просто хотят ей обладать.

Переходим к приёму «узнавание», или «анагноризис». Это – тот момент повествования, который принято называть переломным. Здесь иллюзии и главного героя картины, и зрителя испаряются, перед ними предстаёт вся суть сюжета, происходит кульминация, после которой действие стремительно движется к развязке. Часто узнавание идёт вместе с перипетией, то есть оно сопровождается резким переходом героя от счастья к несчастью. Именно такая трагедия, по словам Аристотеля, увлекает душу.[[61]](#footnote-61)

Анагноризис используется не только в трагическом повествовании, но и в комедийном и, в большинстве своём, детективном. На настоящий момент разработано множество моделей узнавания. Например, когда один из ключевых героев повествования оказывается лишь плодом чужого воображения. Или, наоборот, когда главный герой осознаёт, что он не существует. Возможен даже вариант, когда выясняется, что весь мир – нереален, это только фантазия, а вот фантазия как раз и является реальностью.

Далее, приём флэшфорварда, который является частным приёмом пролепсиса в значении упоминания заранее ожидаемых будущих событий. То есть, благодаря данному приёму, линия повествования как бы отклоняется от реального времени в сторону будущего. Использование данного приёма несколько ограничено в силу возникающих противоречий с логикой построения нарратива, ведь предсказание будущих событий – это область интуитивного и даже мистического, а не реального. Сюжетная линия требует остановки, прерывается, и зритель видит уже ту цепочку событий, которая происходит позже во времени. Поэтому, часто этот приём встраивают в сюжет как сновидения героя, реже – как его галлюцинации. Флэшфорвард помогает поставить акцент на смысле кинофильма, играет сюжетообразующую роль, иногда даже делает основную, казалось бы, линию повествования, второстепенной.

Противоположным приёмом, обращённым к прошлым событиям, является флэшбэк, или обратный кадр. Здесь линия повествования прерывается для того, чтобы продемонстрировать зрителю события прошлого. Такой приём наиболее часто используется как элемент психологического анализа поступков героя, объясняя их мотивы, раскрывая чувства, мысли и идеи персонажа.

Одним из часто используемых в кино нарративных приёмов также является клиффхэнгер. При таком приёме во время повествования персонаж сталкивается с проблемой выбора между какими-то двумя противоположностями или с результатами чьих-то, возможно, что и своих, поступков. Обычно, данный приём меняет ход сюжета или отношение персонажей к проблеме, является таким моментом повествования, который можно обозначить как поворотный. В момент такого столкновения повествование обязательно прерывается, оставляя для зрителя возможность домыслить исход сюжета, опираясь на свои личные эмоции. Также, клиффхэнгер буквально принуждает зрителя, манипулируя его заинтересованностью, ждать продолжения так резко оборвавшегося повествования, требующего мгновенной развязки.

## 

## **3.3. Зрелищность и нарратив**

Возвращаясь к понятию зрелищности, и говоря о его связи с наррацией, можно рассмотреть этот вопрос с токи зрения образа женщины в кино. По мнению Лауры Малви, кинематограф, в большинстве своём, традиционно нарративный, добивается того, чтобы зритель получил или удовольствие, или неудовольствие. «Теория мужского взгляда», развиваемая ей на основе явлений скопофилического инстинкта и нарциссизма, обязывает кинематограф представлять женщину в фильме как некий эротический объект. Зритель, получая удовольствие от рассмотрения другого человека в таком контексте и перенося образ главного героя фильма на себя, разрушает связь образа женщины с кинонарративом. Мужчина, таким образом, является нам в качестве субъекта взгляда, тогда как женщина – лишь объектом для него.

Благодаря темноте кинозала, игре света и тени на экране и используемых в фильме нарративных стратегий, у зрителя складывается впечатление о его безнаказанном подглядывании за чужой жизнью через экран. С помощью данного эффекта, его желания, скрытые и подавляемые, переносятся на героев кинофильма. Созерцая человеческие фигуры и сопоставляя себя с ними, зритель получает удовольствие от их рассматривания, но, узнавая в них себя или представляя себя в чужой роли, либо принимает, либо отвергает это. На этом противоречии и возникает феномен нарративного кино. Экран для зрителя является не только транслятором фильма, но и транслятором его собственной памяти, что делает зрителя объектом киновзгляда. Так возникает и симпатия или антипатия к героям кинофильма.

Кино – это мир, порождённый социальной реальностью. Оно, являясь социальным институтом, содержит в себе совокупность множества социальных ролей и влияет на огромное количество социальных групп, удовлетворяя их интересы. Таким образом, развитие киноиндустрии оказывается целиком подчинено зрителю и его вкусовым предпочтениям в выборе фильмов. Это, безусловно, влияет и на язык сексуальности, употребляемый в киноискусстве.

Женщина, рассматриваемая и демонстрируемая в качестве сексуального объекта, становится лейтмотивом всего эротического зрелища.[[62]](#footnote-62) А в фильме, как было уже сказано выше, зрелищность присутствует в совокупности с наррацией, сочетаясь в различных пропорциях.

Но, несмотря на то, что женщина – это необходимое условие всякой зрелищности в нарративном фильме, она никак не развивает сам сюжет. Её присутствие – это лишь визуальный образ, исполняющий декоративную функцию, роль которого в повествовании ничтожно мала или полностью отсутствует. Акцент здесь делается либо на социальной роли женщины, либо на обозначении её властным проводником между добродетелью и пороком. Кино, таким образом, единственный вид зрелищных искусств, который создаёт сам способ пребывания женщины перед зрительским взглядом – перед точкой зрения камеры.

Рассматривая кино с точки зрения феминистской теории, оказывается, что в данный момент оно не является гендерно-нейтральным ни в одной из своих форм проявления: ни как социальный институт, ни как способ производства, ни как текст и его чтение. Так, например, часто утверждается, что положение женщин на рынке труда ухудшается из-за недостатка положительных образов женщины на телевидении. Роль кинокамеры в данном вопросе очень высока, ведь с помощью неё стереотипное мышление может либо усугубляться, въедаясь в общественное мнение, либо она, наоборот, содействует обличению пороков и сеет сомнения в непогрешимости догм.[[63]](#footnote-63)

Только рассматривая сюжет в контексте некой социальной практики, можно действительно понять его смысл.

## **3.4 Приёмы визуального повествования**

Язык тела, принятый в культуре, оказывает огромное влияние на выбор приёмов съёмки для придания кинонарративу определённых оттенков смысла. Кадр, план и ракурс – вот то, без чего фильм существовать не может.

Кадр – это не только часть пространства, заключённая в рамки экрана, он обладает не только пространственными характеристиками. Вторым, не менее важным, качеством кадра является протяжённость во времени, длительность пребывания изображения на экране, перед зрителем.

В том случае, если один, отдельно взятый кадр, чётко и ясно выражает какую-либо мысль, буквально кричит о ней, тогда, от соприкосновения с другими кадрами, такой кадр абсолютно не изменится. «Такой кадр окончателен и бесполезен в системе кинематографа».[[64]](#footnote-64) Кадр является множеством, образующим большое количество частей-элементов, входящих в подмножества. [[65]](#footnote-65)

Кадрированием, следовательно, называется обусловленность такой закрытой или относительно закрытой системы, которая включает в себя всё, что присутствует в визуальном образе. Это и сами персонажи, и декорации, окружающие их.

Степень крупности объекта, изображаемого в кадре, определяется понятием «план». Начнём своё рассмотрение системы планов, чьей задачей является с помощью условного деления пространства, представленного на экране, помочь передать зрителю смысл сцены кинофильма.

Все планы разделяют по нескольким критериям. Это деление по крупности, деление по расположению и деление по смыслу.

Рассматривая планы, классифицированные по крупности, начнём с адресных и дальних планов. Они передают нам общее представление, показывая время и место событий. Человек здесь – лишь маленький объект, необходимый только для сопоставления масштабов. Такие планы необходимы для того, чтобы дать понять зрителю, где и когда происходит сюжет действия. Также, с помощью такого плана, именно из-за разницы в нём масштабов, часто можно показать одиночество маленького человека в огромном мире.

Общий план показывает нам человека, полностью заполняющего кадр по высоте. Таким образом, теперь становится главным именно то, кто и что совершает, а не когда и где это происходит. Тело персонажа здесь обрезается только в том случае, если оно находится за каким-то объектом. Внимание зрителя переключается с окружающей среды на самого героя и его ближайшее окружение. Данный план, показывая человеческое тело целиком, переводит нас в сферу социальных отношений.

Средний, или второй средний план, а также средний первый план – переход от социального к личному. Здесь в центре внимания находится большая часть человеческого тела, обрезанная по колени, если мы говорим об американском типе среднего плана, или по пояс. Такой план призван показывать зрителю нечто конкретное, не скрывая деталей. Мимика, жесты, движения человека – всё это теперь находится в центре внимания и даёт нам понять характер героя и его намерения, понять его личность.

Крупный план, в отличие от среднего, ещё больше углубляет нас в характер героя. С помощью такого плана мы переходим в сферу интимного.[[66]](#footnote-66) Весь кадр заполняет голова персонажа, иногда по плечи. Теперь зритель фокусируется на эмоциях героя и на словах, озвучиваемых им. Мы полностью погружаемся в героя. Благодаря этому, теперь мы можем понять мотивы его поступков, его чувства и мысли, поймать определённый настрой.

Сверхкрупный план, макро-план, или деталь – пик интимности во взаимоотношениях персонажа и зрителя.[[67]](#footnote-67) Всё внимание привлечено лишь к конкретной детали объекта, показанной на весь экран (в, так называемом, итальянском плане, на весь экран изображены глаза персонажа). С помощью данного приёма можно сделать акцент на какой-либо тонкой эмоции персонажа, на высокой напряжённости сцены или просто на важной информации. Зритель, при этом, не в состоянии выпасть из сюжета, так как информация передаётся ему очень чётко и информативно.

Переходим к делению плана по расположению. Размещая объекты и персонажи на разном удалении от камеры и, соответственно, от зрителя, можно достичь фокусировки внимания на различных элементах сюжета и делать сцену более удобной для рассматривания.

Использование совокупности переднего, среднего и дальнего плана необходимо для передачи глубины кадра и погружения зрителя в повествование. Такая многослойность добавляет картине реалистичности происходящего. Ведь располагая героя за, перед или между объектами, мы помещаем его в некую ситуацию, делаем его не отдельным объектом, отделённым от фона и остальных предметов, а частью окружающей его среды. Таким образом, он становится полностью погружённым в рассказываемую зрителю историю, и зритель как бы присутствует на экране вместе с ним.

Деление планов по смыслу подразумевает под собой два типа: основной план, определяющий основную линию повествования, и второстепенный план, фоновый для основного сюжета. Второстепенным планом могут являться политические, экономические, социальные, исторические и многие другие события, во времена которых разворачивается основная сюжетная линия. Такой план позволяет нам углубиться в повествование ещё больше, понять мотивы героев и происходящие события так, как о них хотел сказать автор.

Каждый из вышеописанных типов плана несёт для зрителя различную смысловую нагрузку, позволяя режиссёру передавать свой замысел путём фокусировки внимания аудитории на определённых сюжетных деталях.

Теперь, переходим к понятию «ракурс», которое обозначает собой угол, с которого производится съёмка. Существует всего шесть типов ракурса и каждый из них даёт нам обширную информацию о месте героя в повествовании, о его чувствах, эмоциях и мотивах.

Например, нижний ракурс, когда камера находится ниже снимаемого объекта. При съёмке снизу вверх объекту на экране придаётся больше мощи и силы. Таким образом демонстрируется авторитет и доминирование одного персонажа над другим, он характеризует героев. Нижний ракурс как бы помещает зрителя под объект как психологически, так и физически.

Верхний ракурс, напротив, помещает зрителя над объектом. При таком типе ракурса съёмка ведётся сверху вниз, приуменьшая персонажа. Это придаёт герою в наших глазах ничтожность и слабость,[[68]](#footnote-68) часто таким способом передаётся его чувство вины.

Ракурс на уровне глаз, или нейтральный ракурс, передаёт то, как мы смотрим на мир и друг на друга. Камера здесь снимает на уровне человеческих глаз. Такой ракурс не в силах передать драму и напряжение, он слишком плоский для этого. Но он позволяет зрителю как бы переместиться в центр событий, видя экранный «мир» так же, как и реальный.

Название ракурса «с высоты птичьего полёта» говорит само за себя. Такая перспектива съёмки помогает визуально рассказать историю, поместить зрителя в местность происходящих событий.

Голландский ракурс, или съёмка с нижней точки, при котором камера стоит под углом, ярко выражает эмоциональную составляющую кадра. Такой ракурс используется, в основном, когда переживания героя на экране должны быть переданы зрителю особенно экспрессивно.

Ракурс от первого лица, при котором снимается не персонаж, а как будто съёмка идёт глазами этого персонажа, предназначен для того, чтобы зритель мог увидеть точку зрения конкретного персонажа, пережить его опыт, как бы срастись с ним, подставить себя на его место.

Композиция кадра передаёт эмоциональную составляющую кинонарратива, и если не меняется ракурс, то повествование становится абсолютно безэмоциональным и невыразительным. Чтобы удержать внимание зрителя на повествовании, изображение должно быть смелым и драматически расположенным. Каждый элемент в каждом кадре должен направлять взгляд зрителя на важные части сцены.

Каждый план, ракурс, кадрирование и их сочетание друг с другом раскрывают историю по-своему, с различной эмоциональной окрашенностью, с различных точек зрения, с различными смыслами.

# **Заключение**

Ключевая характеристика нарративности – развёртывание повествования во времени, становится проводником теории нарратива из мира литературы в мир киноискусства. Там, сливаясь с экранными визуальными образами, она приобретает новую, уникальную форму. Благодаря такому сложному синтезу и рождаются кинофильмы.

С помощью методов исследования, которые были применены в данной работе, было выявлено, что визуальное и нарративное, регулируемое в пропорциях друг с другом, всегда одновременно присутствует в кинематографе. Между данными понятиями существует неоспоримая крепкая связь, влияющая на то, как свой замысел воплотит автор и как этот замысел воспримет и интерпретирует для себя зритель. Следовательно, можно сделать вывод, что цель данного исследования была достигнута.

В достижении этой цели помогло последовательное выполнение следующих задач:

1. понятие визуального исследовано во всей своей исторической полноте;

2. также, данное понятие проанализировано в контексте кинематографа;

3. было рассмотрено понятие зрелищности и его соотношение с кинематографом;

4. проведён обзор внутрикадрового движения кинокамеры.

Данные задачи были выполнены в первой главе.

Во второй главе оказались выполненными следующие поставленные задачи:

1. проанализировано понятие нарратива с точки зрения исторического становления и проведён обзор всех этапов развития науки о нём;

2. нарратив исследован как часть кинематографа;

3. рассмотрены понятия фокализации и временная структура фильма;

4. проведено исследование выхода понятия нарратива из чисто литературного контекста.

В третьей главе, также были достигнуты успехи в решении поставленных ранее задач:

1. рассмотрена взаимосвязь понятий визуального и нарративного в киноискусстве, что явилось главной целью исследования;

2. проанализированы два типа времени, необходимо присутствующие в киноискусстве;

3. проведён обзор проблем нарративного анализа документального фильма;

4. исследован вход визуального образа в кинонарратив;

5. проведён анализ нарратологических приёмов, применяющихся в кинематографе;

6. найдена связь между зрелищностью в кино и нарративом с точки зрения присутствия в кинофильме женского персонажа;

7. исследовав используемые в кинематографе визуальных приёмы повествования, а именно кадр, план и ракурс, было выявлено их влияние на смысловую нагрузку кинонарратива.

Подводя итог проделанной работе, необходимо упомянуть, что присутствующие в фильме движение и ритм повествования, выраженные зрительно, являются обязательным условием для выражение авторского порыва и замысла.

Та пропасть, возникающая между автором и зрителем, из-за различия в видении фильма и его восприятии, становится причиной появления его различных интерпретаций. Фильм, вышедший в прокат, теперь является культурным текстом.

Закончить данное исследование мне бы хотелось цитатой А. Хичкока о кинематографе: «Во множестве выпускаемых фильмов очень мало кино: они по большей части представляют собой то, что я называю “фотографией разговаривающих людей”. Рассказывая историю на экране, к диалогу следует прибегать лишь тогда, когда без него никак не обойтись. Я всегда пытаюсь сначала представить истории средствами кино через последовательность кадров, монтаж. К сожалению, с появлением звука кино мгновенно приобрело театральную форму. Подвижность камеры не меняет дела. Камера движется туда-сюда, но театральность не исчезает. Вместе с утратой кинематографического стиля пропала и фантазия. Создавая сценарий, важно четко отделять диалог от визуальных элементов и где только возможно полагаться на видимое, а не на слышимое. Какими приемами вы бы ни пользовались, главная забота должна состоять в том, чтобы целиком овладеть вниманием публики».[[69]](#footnote-69)

# **Список литературы**

1. *Адо П.* Что такое античная философия? / Пер. с французского В. П. Гайдамака. – М: Издательство гуманитарной литературы, 1999. – 320 с.
2. *Аристарко Г.* История теорий кино. – М.: Искусство. 1966. – 356 с.
3. *Аронсон О.* Кинематографический образ: экономика времени. // Новое литературное обозрение, 2014. №2 (126). / http://magzines.russ.ru/nlo/2014/126/9a.html, 28.04.2018
4. *Базен А.* Что такое кино? / Пер. с французского И. Эпштейна. – М: Искусство, 1972. – 384 с.
5. *Барт Р.* S/Z /Пер. с французского под ред. Г. К. Косикова – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – 232 с.
6. *Барт Р.* Введение в структурный анализ повествовательных текстов. / Зарубежная эстетика и теория литературы ХIХ-ХХ вв.: Трактаты, статьи, эссе / Пер. с французского Г. К. Косикова. – М.: МГУ, 1987. – 512 с.
7. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
8. *Березовчук Л.* Зрелищность в кино (к вопросу о содержании понятия) // Киноведческие записки, 2010. № 97.
9. *Брессон Р.* Заметки о кинематографе. – Rosebud Publishing, 2017. – 100 с.
10. *Гинзбург С.* Очерки теории кино. – М.: Искусство, 1974. – 264 с.
11. *Даниэль С. М.* Искусство видеть: О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя. – Л.: Искусство, 1990. – 223 с.
12. *Делёз Ж.* Кино / Пер. с французского Б. Скуратова – М.: Ад Маргинем, 2003. – 560 с.
13. *Деррида Ж.* О грамматологии. – М.: Ad Marginem, 2000 – 511 c.
14. *Ефименко В. А.* Кинонарратив как объект нарратологического анализа. / Филологические науки. Вопросы теории и практики / – Тамбов: Грамота, 2013. № 9 (27).
15. *Женетт Ж.* Фигуры. – М.: Изд-во им. Сабашниковых. 1998. – 944 с.
16. *Земцова Я. М.* Визуальный образ в историческом контексте. // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 7. Философия, 2012. №2 (17). – 218 с.
17. *Коновалова Н. В.* Образ и нарратив: Взаимодействие в цивилизации образа. // Северо-Кавказский психологический вестник, 2008. №6/4.
18. *Кракауэр З.* Природа фильма. Реабилитация физической реальности. – М.: Искусство, 1974. – 235 с.
19. *Кувшинова М.* Кино как визуальный код. – СПб: Мастерская «Сеанс», 2014. – 320 с.
20. *Лотман Ю.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики – Таллин: Ээсти Раамат, 1973. – 92 с.
21. *Малви Л.* Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф // Антология гендерной теории – Минск: Пропилеи, 2000. – 383 с.
22. *Омон Ж., Бергала А., Мари М., Верне М.* Эстетика фильма / Пер. с французского И.И. Челышевой. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 248 с.
23. *Поселягин Н. В.* Кинофильм как объект и не-объект нарратологии // Narratorium, 2012. №2 (4) // http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2628907, 28.04.2018
24. *Пронин А. А.* Документальный фильм как нарратив: пределы интерпретации. / Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика, 2016. № 2
25. *Розин В. М.* Визуальная культура и восприятие: Как человек видит и понимает мир / В. М. Розин. – 2-е изд. – М.: Эдиториал УРСС, 2004. – 224 с.
26. *Сальникова Е. В.* Феномен визуального. От древних истоков к началу ХХI века. – М.: Прогресс-Традиция, 2012. – 575 с.
27. *Соколов В. С.* Киноведение как наука. – М.: Канон +РООИ «Реабилитация», 2010. – 416 с.
28. *Тарковский А.* Уроки режиссуры / Учебное пособие. – М.: Всероссийский институт переподготовки и повышения квалификации работников кинематографии (ВИППК), 1992. – 92 с.
29. *Татару Л. В.* Формализм, деконструкция и пост-классическая нарратология // Л. В. Татару. Русский след в нарратологии. – Материалы Международной научно-практической конференции. Балашов, Балашовкий институт (филиал) Саратовского государственного университета им. Н.Г. Чернышевского, 26—28 ноября 2012 г. – Балашов: Николаев, 2012. – 272 с.
30. *Титченер Э. Б.* Очерки психологии. / Пер. с английского М. Чепинской. – СПб.: Типография «Общественная польза», 1898. – 286 с.
31. *Трюффо Ф.* Хичкок/Трюффо. 1996. – М: Эйзенштейн-центр, 1996. – 224 с.
32. *Тюпа В. И.* Нарратологический минимум / В. И. Тюпа // Русский след в нарратологии // Материалы Международной научно-практической конференции. – Балашов, 2012. – 259 с.
33. *Фрейлих С. И.* Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского / Учебник для вузов. – М.: Академический проект, 2015. – 512 с.
34. *Хаакман А.* По ту сторону зеркала. Кино и вымысел. – М.: Издательство Ивана Лимбаха, 2006. – 392 с.
35. *Хренов Н.* Кино. Реабилитация архетипической реальности. – М. 2006. – 736 с.
36. *Шкловский В. Б.* Искусство как приём. // Эстетическое самосознание русской культуры. 20-е годы XX века (сборник). – РГГУ, 2003. – 720 с.
37. *Шкуратов В. А.* Рассказывать и нормальность. // Экзистенциальная традиция: философия, психология, психотерапия, 2003. №1.
38. *Эйзенштейн С. М.* За кадром: ключевые работы по теории кино / С. М. Эйзенштейн. – М.: Гаудеамус: Академический проект, 2016. – 727 с.
39. *Ямпольский М.* Язык – тело – случай / М: Новое литературное обозрение. – М., 2004. – 376 с.
40. *Ярская-Смирнова Е. Р.* Гендер, власть и кинематограф: основные направления феминистской кинокритики. / Журнал социологии и социальной антропологии, 2001. Том IV. № 2
41. *Chatman S.* Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film. – Ithaca: Cornell University Press, 1990. – 240 p.
42. *Fulton. H.* Narrative and Media. – Cambridge: Cambridge University Press, 2005. – 329 p.
43. *Genette G.* Narrative Discourse: an Essay in Method. – Ithaca: Cornell University Press, 1980. – 285 p.
44. *Herman D.* Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis. – Ohio State University Press, 1999. – 396 p.
45. *Kindt T., Müller H. H.* What is Narratology?: Questions and Answers Regarding the Status of a Theory. – Walter de Gruyter & Co, 2003. – 368 p.
46. *Pier J.* Why Narratology? // Journal of Narrative and Language Studies, 2014. №2 (2).
47. *Tarkovsky A.* Sculpting in Time: Reflections on the Cinema – Austin: University of Texas Press, 1987. – 245 p.

1. См.: *Омон Ж., Бергала А., Мари М., Верне М.* Эстетика фильма / Пер. с французского И И. Челышевой. –  М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 104 [↑](#footnote-ref-1)
2. См.: *Поселягин Н В.* Кинофильм как объект и не-объект нарратологии // Narratorium. 2012. №2 (4) // <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2628907>, 28.04.2018 [↑](#footnote-ref-2)
3. *Тарковский А.* Уроки режиссуры / Учебное пособие. – М.: Всероссийский институт переподготовки и повышения квалификации работников кинематографии (ВИППК), 1992. С. 25 [↑](#footnote-ref-3)
4. См.: *Фрейлих С. И.* Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского / Учебник для вузов. – М.: Академический проект, 2015. С. 241 [↑](#footnote-ref-4)
5. См.: *Татару Л. В.* Формализм, деконструкция и пост-классическая нарратология // Л. В. Татару. Русский след в нарратологии. Материалы Международной научно-практической конференции. Балашовский институт (филиал) Саратовского государственного университета им. Н.Г. Чернышевского, 26—28 ноября 2012 г. – Балашов: Николаев, 2012. С. 60 [↑](#footnote-ref-5)
6. См.: *Адо П.* Что такое античная философия? / Пер. с французского В. П. Гайдамака. – М: Издательство гуманитарной литературы, 1999. С.144 [↑](#footnote-ref-6)
7. Такое название историческому периоду, длившемуся с 1789 по 1941 год, и характеризующемуся как период доминирования в мире империй, дал историк Э. Хобсбаум. [↑](#footnote-ref-7)
8. См.: *Титченер Э. Б.* Очерки психологии. / Пер. с английского М. Чепинской. – СПб.: Типография «Общественная польза», 1898. С.43 [↑](#footnote-ref-8)
9. См.: *Сальникова Е. В.* Феномен визуального. От древних истоков к началу ХХI века. – М.: Прогресс-Традиция, 2012. С. 214 [↑](#footnote-ref-9)
10. См.: *Земцова Я. М.* Визуальный образ в историческом контексте. // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 7. Философия. 2012. №2 (17). С. 125 [↑](#footnote-ref-10)
11. См.: *Даниэль С. М.* Искусство видеть: О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя. – Л.: Искусство, 1990. С. 25 [↑](#footnote-ref-11)
12. Там же. С. 27 [↑](#footnote-ref-12)
13. См.: *Розин В. М.* Визуальная культура и восприятие: Как человек видит и понимает мир / В. М. Розин. – 2-е изд. – М.: Эдиториал УРСС, 2004. С. 126 [↑](#footnote-ref-13)
14. См.: *Земцова Я. М.* Визуальный образ в историческом контексте. // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 7. Философия, 2012. №2 (17). С. 126 [↑](#footnote-ref-14)
15. См.: *Даниэль С. М.* Искусство видеть: О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя. – Л.: Искусство, 1990. С.106 [↑](#footnote-ref-15)
16. См.: *Шкловский В. Б.* Искусство как приём. // Эстетическое самосознание русской культуры. 20-е годы XX века (сборник). РГГУ, 2003. С. 505-513 [↑](#footnote-ref-16)
17. См.: *Базен А.* Что такое кино? / Пер. с французского И. Эпштейна. – М: Искусство, 1972. С.309 [↑](#footnote-ref-17)
18. *Эйзенштейн С. М.* За кадром: ключевые работы по теории кино / С. М. Эйзенштейн. – М.: Гаудеамус: Академический проект, 2016. С. 270 [↑](#footnote-ref-18)
19. См*.: Березовчук Л.* Зрелищность в кино (к вопросу о содержании понятия) // Киноведческие записки. 2010. №97. С. 149 [↑](#footnote-ref-19)
20. См.: *Кракауэр З.* Природа фильма. Реабилитация физической реальности. – М.: Искусство, 1974. С. 68 [↑](#footnote-ref-20)
21. См.: *Аристарко Г.* История теорий кино. – М.: Искусство, 1966. С. 311 [↑](#footnote-ref-21)
22. См.: *Березовчук Л.* Зрелищность в кино (к вопросу о содержании понятия) // Киноведческие записки. 2010. №97. С. 155 [↑](#footnote-ref-22)
23. См.: *Кувшинова М.* Кино как визуальный код. – СПб: Мастерская «Сеанс», 2014. С. 118 [↑](#footnote-ref-23)
24. См: *Fulton. H.* Narrative and Media. – Cambridge: Cambridge University Press, 2005. P. 99 [↑](#footnote-ref-24)
25. См.: *Коновалова Н. В.* Образ и нарратив: Взаимодействие в цивилизации образа. // Северо-Кавказский психологический вестник, 2008. №6/4. С. 55 [↑](#footnote-ref-25)
26. См.: *Kindt T., Müller H.-H.* What is Narratology?: Questions and Answers Regarding the Status of a Theory. –  Walter de Gruyter & Co, 2003. P. 5 [↑](#footnote-ref-26)
27. См.: *Pier J.* Why Narratology? // Journal of Narrative and Language Studies, 2014. №2 (2). P. 2 [↑](#footnote-ref-27)
28. См.: *Herman D.* Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis. – Ohio State University Press. 1999, P. 94 [↑](#footnote-ref-28)
29. См.: *Pier J.* Why Narratology? // Journal of Narrative and Language Studies, 2004. №2 (2). P. 3 [↑](#footnote-ref-29)
30. См.: *Шкуратов В. А.* Рассказывать и нормальность. // Экзистенциальная традиция: философия, психология, психотерапия, 2003. №1. С. 34 [↑](#footnote-ref-30)
31. См.: *Барт Р.* S/Z / Пер. с французского под ред. Г. К. Косикова – М.: Эдиториал УРСС, 2001. С. 38 [↑](#footnote-ref-31)
32. См.: *Деррида Ж.* О грамматологии. – М.: Ad Marginem, 2000. С. 231 [↑](#footnote-ref-32)
33. См.: *Шкуратов В. А.* Рассказывать и нормальность. // Экзистенциальная традиция: философия, психология, психотерапия, 2003. №1. С. 41 [↑](#footnote-ref-33)
34. См.: *Шмид В.* Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 14 [↑](#footnote-ref-34)
35. См.: *Барт Р.* Введение в структурный анализ повествовательных текстов. / Зарубежная эстетика и теория литературы ХIХ-ХХ вв.: Трактаты, статьи, эссе / Пер. с французского Г. К. Косикова. – М.: МГУ, 1987. С.: 387-422 [↑](#footnote-ref-35)
36. См.: *Chatman S.* Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film. – Ithaca: Cornell University Press, 1990. P. 134 [↑](#footnote-ref-36)
37. См.: *Ефименко В. А.* Кинонарратив как объект нарратологического анализа. / Филологические науки. Вопросы теории и практики – Тамбов: Грамота, 2013. № 9 (27). C. 88 [↑](#footnote-ref-37)
38. См: *Fulton. H.* Narrative and Media. – Cambridge: Cambridge University Press, 2005. P. 52 [↑](#footnote-ref-38)
39. См.: *Женетт Ж.* Фигуры. – М.:. Изд-во им. Сабашниковых, 1998. С. 204 [↑](#footnote-ref-39)
40. См.: *Гинзбург С.* Очерки теории кино. – М.: Искусство, 1974. С. 112 [↑](#footnote-ref-40)
41. См: *Fulton. H.* Narrative and Media. – Cambridge: Cambridge University Press, 2005. P. 90 [↑](#footnote-ref-41)
42. См: *Fulton. H.* Narrative and Media. – Cambridge: Cambridge University Press, 2005. P. 61 [↑](#footnote-ref-42)
43. См.: *Genette G.* Narrative Discourse: an Essay in Method. – Ithaca: Cornell University Press, 1980. P. 87 [↑](#footnote-ref-43)
44. *Соколов В. С.* Киноведение как наука. – М.: Канон +РООИ «Реабилитация», 2010. С. 24 [↑](#footnote-ref-44)
45. См.: *Хренов Н.* Кино. Реабилитация архетипической реальности. – М. 2006. С. 49. [↑](#footnote-ref-45)
46. См*.: Хаакман А*. По ту сторону зеркала. Кино и вымысел. – М.: Издательство Ивана Лимбаха, 2006. С. 213 [↑](#footnote-ref-46)
47. См.: *Хренов Н.* Кино. Реабилитация архетипической реальности. – М. 2006. С. 66 [↑](#footnote-ref-47)
48. См.: *Березовчук Л.* Зрелищность в кино (к вопросу о содержании понятия) // Киноведческие записки, 2010. №97. С. 142 [↑](#footnote-ref-48)
49. См.: *Аронсон О.* Кинематографический образ: экономика времени. // Новое литературное обозрение, 2014. №2 (126). / <http://magazines.russ.ru/nlo/2014/126/9a.html>, 28.04.2018 [↑](#footnote-ref-49)
50. См.: *Tarkovsky A.* Sculpting in Time: Reflections on the Cinema – Austin: University of Texas Press, 1987. P. 58 [↑](#footnote-ref-50)
51. См.: *Аронсон О.* Кинематографический образ: экономика времени. // Новое литературное обозрение, 2014. №2 (126). / <http://magazines.russ.ru/nlo/2014/126/9a.html>, 28.04.2018 [↑](#footnote-ref-51)
52. См.: *Tarkovsky A.* Sculpting in Time: Reflections on the Cinema – Austin: University of Texas Press, 1987. P. 63 [↑](#footnote-ref-52)
53. См.: *Делёз Ж.* Кино / Пер. с французского Б. Скуратова. – М.: Ад Маргинем, 2003. С.: 376— 378. [↑](#footnote-ref-53)
54. См.: *Тюпа В. И.* Нарратологический минимум / В. И. Тюпа // Русский след в нарратологии // Материалы Международной научно-практической конференции. – Балашов. 2012. С.: 69−74. [↑](#footnote-ref-54)
55. См.: *Пронин А.А.* Документальный фильм как нарратив: пределы интерпретации. / Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика, 2016. № 2 С. 133 [↑](#footnote-ref-55)
56. См.: *Ямпольский М.* Язык – тело – случай / – М: Новое литературное обозрение, 2004. С.13 [↑](#footnote-ref-56)
57. См.: *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. С. 218 [↑](#footnote-ref-57)
58. См.: *Пронин А.А*. Документальный фильм как нарратив: пределы интерпретации. / Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика, 2016. № 2 С. 134 [↑](#footnote-ref-58)
59. См.: *Лотман Ю.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Таллин: Ээсти Раамат, 1973. С. 24 [↑](#footnote-ref-59)
60. Там же. С. 31 [↑](#footnote-ref-60)
61. Аристотель. Поэтика. Отрывки / Пер.В.Аппельрота / Сказание: его первостепенность (1450а15) [↑](#footnote-ref-61)
62. См.: *Малви Л.* Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф // Антология гендерной теории. – Минск: Пропилеи, 2000. С.: 280-297 [↑](#footnote-ref-62)
63. См.: *Ярская-Смирнова Е. Р.* Гендер, власть и кинематограф: основные направления феминистской кинокритики. / Журнал социологии и социальной антропологии, 2001. Том IV. № 2. С.104 [↑](#footnote-ref-63)
64. См.: *Брессон Р.* Заметки о кинематографе. – Rosebud Publishing, 2017. С. 47 [↑](#footnote-ref-64)
65. См.: *Делёз Ж.* Кино / Пер. с французского Б. Скуратова. – М.: Ад Маргинем, 2003. С.: 376— 378. [↑](#footnote-ref-65)
66. См.: *Berger A.* Media Analysis Techniques. – Beverly Hills, CA: Sage, 1982. P. 89 [↑](#footnote-ref-66)
67. Ibid.: P.90 [↑](#footnote-ref-67)
68. Ibid.: P.90 [↑](#footnote-ref-68)
69. *Трюффо Ф.* Хичкок/Трюффо. – М: Эйзенштейн-центр, 1996. С. 56 [↑](#footnote-ref-69)