

Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение
высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
Гуманитарный институт
Кафедра культурологии

УТВЕРЖДАЮ
Заведующий кафедрой
_____ Н.П. Коцева
« ____ » _____ 2018г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

50.03.01 Искусства и гуманитарные науки

**ОСОБЕННОСТИ МОНТАЖА КАК ХУДОЖЕСТВЕННОГО СРЕДСТВА В
КИНОПРОИЗВЕДЕНИЯХ ГАСПАРА НОЭ**

Руководитель _____ канд. филос. наук Н.М. Лобакова

Выпускник _____ А.А. Крупина

Красноярск 2018

Продолжение титульного листа ВКР по теме «Особенности монтажа как художественного средства в кинопроизведениях Гаспара Ноэ».

Нормоконтролер

А.Е. Худоногова

РЕФЕРАТ

Бакалаврская работа по теме «Особенности монтажа как художественного средства в кинопроизведениях Гаспара Ноэ» содержит 50 страниц текстового документа, 1 приложение и 65 использованных источников.

«МОНТАЖ», «МЕЖКАДРОВЫЙ МОНТАЖ», «ВНУТРИКАДРОВЫЙ МОНТАЖ», «ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СРЕДСТВО», «ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ», «КИНЕМАТОГРАФ», «ГАСПАР НОЭ».

Цель данного исследования – выявить специфику монтажа как средства художественной выразительности в творчестве Гаспара Ноэ на материале анализа полнометражных кинолент режиссёра.

Задачи, решаемые в процессе работы:

1. Проанализировать феномен «монтаж»;
2. Изучить методы использования монтажа в разных видах искусства;
3. Проанализировать роль монтажа в кино;
4. Проследить эволюцию приёмов монтажа в кино;
5. Определить и исследовать приёмы монтажа в творчестве Гаспара Ноэ;
6. Определить художественный смысл приёмов.

В результате проведённого исследования было проанализировано 4 полнометражных работы режиссёра. Выявлены и рассмотрены ключевые приёмы монтажа, определено их значение.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	5
1.Историко-теоретические аспекты возникновения и использования монтажа в искусстве.....	9
1.1. Историко-теоретические аспекты понятия «монтаж», сферы применения и роль в искусстве	9
1.2. Монтаж в кино как способ создания художественной реальности.....	21
2. Особенности монтажа как художественного средства в кинопроизведениях Гаспара Ноэ.....	26
2.1.Эволюция киномонтажа в художественном кино и тенденции его развития как средства художественной выразительности.....	26
2.2.Анализ монтажа как средства художественной выразительности в полнометражных фильмах Гаспара Ноэ.....	32
Заключение	43
Список использованных источников и литературы.....	45
Приложение А.....	51

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования

С момента возникновения кинематографа прошло более ста лет и его история – это история технических и художественных открытий. Появление звука, цвета, многочисленные эксперименты с плёнкой привели кино к его современному виду. Но помимо формы усложнялось и содержание, то, что изначально воспринималось как вынужденная необходимость, обрело художественное обоснование. Хороший пример такого превращения – монтаж.

Монтаж в киноискусстве всегда воспринимался неоднозначно как деятелями кино, так и зрителями. Споры относительно его роли заключаются в том, что одни видят его предназначение в склейке планов, а другие приписывают ему невероятные возможности раскрытия художественной идеи. Разумеется, оба взгляда имеют право на существование, так как роль монтажа определяется самим режиссёром кинопроизведения. Но не учитывать значение этого приёма в тех случаях, когда он является средством художественной выразительности, было бы ошибкой. Тем не менее, исследователи очень часто недооценивают значение монтажа, даже когда он является ярким семиотическим знаком. Это, в свою очередь, ведёт к неверному или поверхностному истолкованию произведений. Так произошло и с кинолентами выдающегося французского режиссёра Гаспара Ноэ, которые и были выбраны в качестве объекта исследования. Таким образом, данная работа призвана определить значение монтажа в творчестве Ноэ, что позволит приблизиться к верному пониманию его кинопроизведений.

Степень изученности темы

Монтаж и возможности его выразительности начали изучаться в 20-х годах XX века. Прежде считалось, что главную роль играет содержание фрагмента искусства, а то, как один фрагмент соединяется с другим, не имеет значения. Постепенно знания расширялись и обогащались, определялись

функции монтажа, его новые возможности, его роль в целом переосмысливалась. Со временем было открыто, что монтаж присутствует во всех сферах искусства и даже сознание человека работает по монтажному принципу сопоставления и фрагментарного восприятия действительности. Феномен монтажа в искусстве был рассмотрен в сборнике Ямпольского М. Б., составленном из статей порядка 10 разных авторов¹. В сборнике содержатся теоретические рассуждения о природе монтажа и его проявлении в разных видах искусства.

Несмотря на значимость метода в произведениях искусства, монтаж какого-либо конкретного произведения искусства, в том числе фильма редко становится предметом исследовательского интереса. Даже если тема монтажа затрагивается, она ограничивается раскрытием общих теоретических сведений, не применяясь к конкретным кинопроизведениям (например Кукулин И. В.², Кузьмина М. Ю.³).

В данном исследовании анализ монтажа как средства выразительности проводится на материале фильмов кинорежиссёра Гаспара Ноэ. Его творчество исследуется с разных точек зрения, например в статье Евгения Карасёва «Провокация как искусство»⁴ анализируются сюжеты и герои нескольких фильмов Ноэ, доказывая мысль о том, что творчество режиссёра интересно потому, что без прикрас показывает животную сторону человеческой сущности. Схожую мысль поддерживает Максим Карповец, в статье «Вход в пустоту»⁵. Автор обозревает фильм, делая акцент на сущности героев Ноэ как балансирующих на грани природного и культурного миров. Этот аспект режиссёр действительно часто задействует в

¹ Ямпольский М. Б. Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино. М.: Наука, 1988. – 240 с.

² Кукулин И. В. Машины зашумевшего времени: как советский монтаж стал методом неофициальной культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2015. – 536 с.

³ Кузьмина, М. Ю. Развитие в искусстве приёмов монтажа как способа актуализации культуры в информационном обществе / М. Ю. Кузьмина // Общество. Среда. Развитие. Научный журнал / Общество с ограниченной ответственностью «Центр научно-информационных технологий «Астерион». – Санкт-Петербург, 2012 – С. 135-139.

⁴ Карасёв Е. Провокация как искусство [Электронный ресурс] / Е. Карасёв // Cineticle: интернет-журнал об авторском кино. – 2014. - №2. Режим доступа: <http://cineticle.com/focus/120-gaspar-noe.html>

⁵ Карповец М. Вход в пустоту [Электронный ресурс] / М. Карповец // Cineticle: интернет-журнал об авторском кино. – 2010. - №6. Режим доступа: <http://cineticle.com/text/291--enter-the-void.html>

своих фильмах, не стесняясь показывать тёмную сторону человеческой личности, и об этом феномене размышляет профессор Метин Колак⁶. Колак рассматривает режиссёра как представителя волны «нового французского экстремизма», и пишет о том, как режиссёр поднимает вопрос человеческой природы, размышляя о скрываемой стороне человеческой сущности.

В статьях также рассматривается философия Ноэ, а именно необратимость каждого действия, эта идея раскрывается в статье Анны Коневой «Воображение времени в современном кинематографе»⁷. В статье автор затрагивает «Необратимость» в контексте визуализации фатальности каждого события, как неминуемо ведущего к определённым последствиям. Над этой же киноработой рассуждает Виктория Смирнова⁸, анализируя фильм уже с точки зрения его знаковой системы и раскрывая понятия города, героя фильмов Ноэ, а также рассказывает о смыслах его кинокартин.

Подводя итог, можно сказать, что наиболее часто анализу подвергаются герои фильмов Гаспара Ноэ и мир, в котором они существуют, а смысловая составляющая раскрывается через отношения между героями и место действия. Тема монтажа и его своеобразия не раскрывается ни в одном из изученных источников, что обуславливает актуальность данной работы.

Проблема

Семиотическое значение монтажных приёмов в творчестве Гаспара Ноэ недостаточно изучено в научной литературе.

Объектом исследования выступают кинокартины режиссёра Гаспара Ноэ.

Предметом исследования являются приёмы монтажа как художественного средства в творчестве Гаспара Ноэ.

⁶Colak M. The New Extremism: Representation of Violence in the New French Extremism/ M. Colak// VI CONGRÉS INTERNACIONAL COMUNICACIÓ I REALITAT FACULTAT DE COMUNICACIÓ BLANQUERNA - UNIVERSITAT RAMON LLULL TRÍPODOS EXTRA, Barcelona, 2011.–№ 3.– С.491-499

⁷ Конева А. В. Воображение времени в современном кинематографе / А. В. Конева // Международный журнал исследований культуры / Общество с ограниченной ответственностью «Эйдос» - Санкт-Петербург, 2012. – № 2. – С. 42-47.

⁸ Смирнова В. А. ГаспарНоэ: исповедь культурного варвара / В. А. Смирнова // Искусствоведческий аналитический журнал «Искусство кино» / Редакция журнала «искусство кино» - Москва, 2003. - № 7.

Цель исследования заключается в определении значения монтажа в кинопроизведениях Гаспара Ноэ.

Исходя из поставленной цели, исследование предполагает решение следующих **задач**:

1. Проанализировать феномен «монтаж»;
2. Изучить методы использования монтажа в разных видах искусства;
3. Проанализировать роль монтажа в кино;
4. Проследить эволюцию приёмов монтажа в кино;
5. Определить и исследовать приёмы монтажа в творчестве Гаспара Ноэ;
6. Определить художественный смысл приёмов.

Методология

Для проведения исследования будет использован метод философско-искусствоведческого анализа, разработанный В. И. Жуковским и Н. П. Копцевой⁹, а также семиотический метод, что позволит выполнить поставленные задачи.

Предполагаемый результат

Будет проведён анализ приёмов монтажа и их художественных смыслов на материале творчества французского режиссёра современности, а также будет определена эволюция художественных значений.

Структура и объем бакалаврской работы

Структура бакалаврской работы определена целями и задачами работы, состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованной литературы и приложений.

⁹ Жуковский В. И. Теория изобразительного искусства. Алетейя, 2011. – 536 с.

1. ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ВОЗНИКНОВЕНИЯ И ИСПОЛЬЗОВАНИЯ МОНТАЖА В ИСКУССТВЕ

Данная глава раскрывает историко-теоретические аспекты исследуемого феномена. Исследуются истоки понятия «монтаж», его функции, сферы использования.

Также внимание уделяется вопросу монтажа как средства создания кинореальности, и воздействию монтажа на процесс осуществления художественной коммуникации между зрителем и произведением.

1.1. Историко-теоретические аспекты понятия «монтаж», сферы применения и роль в искусстве

В данном параграфе рассматриваются предпосылки возникновения и формирования феномена «монтаж». Анализируется применение монтажных приёмов в разных сферах искусства, а также место монтажа в кинематографе как области повышенного интереса данного исследования.

Понятие «монтаж» имеет французское происхождение, и определить точную дату возникновения этого метода весьма проблематично. Сложность кроется в том, что вообще подпадает под определение понятия «монтаж». Поэтому для начала следует разобраться в значениях.

Понятие «монтаж» можно рассматривать с точки зрения нескольких смыслов. В «узком» смысле слова – это метод организации повествования в кинематографе, а в «широком» - соединение нескольких частей в единое целое, причём не обязательно в искусстве. Поэтому чисто технически монтаж как метод используется повсеместно, начиная с незапамятного прошлого, но в искусстве осознанно, как средство художественной выразительности его начали применять сравнительно недавно. Например, в литературе с XVII века появляется новый жанр – эпистолярный роман, или роман в письмах, который позволяет автору рассказывать историю с нескольких точек зрения.

Гораздо позже появляются произведения, также использующие смену точек зрения, не оправданную эпистолярным жанром, одним из них является знаменитый роман Уильяма Фолкнера «Шум и ярость», где каждая из глав написана от лица разных героев. Оба типа этих произведений используют монтаж для смены точек зрения через монтажные стыки: разделения на главы и «письма». Цель литературного монтажа в данном случае – приблизить читателя к пониманию совершенно разных героев, а не одного, как это было раньше. Ведь и в письмах, и главах, где повествование ведётся от лица определённого героя, благодаря чему повествование приобретает качество субъективности, и монолог героя становится откровением.

Так как сам литературный текст состоит из множества частей, то на уровне предложений, строк (в поэзии) и абзацев, монтаж может задать определённую ритмику. В этом случае монтажные стыки выглядят как графические пробелы между фрагментами. Фрагменты, при этом, изображают не событие, но его часть, что позволяет говорить о «кадрировании» - монтажном приёме очень распространённом в кино¹⁰.

Приём кадрирования также свойственен и живописным произведениям: свою картину «Юлия Цивилиса» Рембрандт обрезал по краям, а размер «Ночного дозора» наоборот был увеличен в нижней части. Художник без сожалений отказывался от лишнего и добавлял недостающее, тем самым смещая композиционные центры, направляя внимание зрителя в важные точки и сокращая то, что не имеет значения¹¹.

Не чужд живописи и последовательный монтаж, который можно увидеть на фреске Микеланджело «Грехопадение и изгнание из рая». Целая история, рассказанная таким образом, складывается логически, опираясь при этом на ключевые сцены. В отличие от кино, живопись, как искусство статическое, не имеет возможности показать историю в движении. Поэтому

¹⁰Кукулин И. В. Машины зашумевшего времени: как советский монтаж стал методом неофициальной культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2015. – 536 с.

¹¹Скорик Е. А., Скорик А. А. Монтаж изобразительного и кинематографического пространства // Научно-методический электронный журнал «Концепт». – 2014. – № 3 (март). – С. 16–20.

каждый «кадр» зритель видит одновременно, но логика повествования, которая заложена в самих изображениях, позволяет воспринимать историю последовательно. Тот же принцип объединения используется в полиптихах, части которых связаны фабулой.

Параллельный и перекрёстный монтаж так же можно найти в живописи. В произведении художника Ф. Сурбарана «Молитва Святого Бонавентуры» соединено два одновременно происходящих действия: спор кардиналов и молитва. Мастер разделил картину на две части, поместив слева молящегося в келье Бонавентуру, а справа – спорящих кардиналов. Весьма необычная организация пространства картины заставляет зрителя на какой-то момент потерять ориентацию в художественном пространстве, но эффект одновременности происходящих событий ясно визуализирован. Не менее сложной кажется задача визуализировать в живописи событие, явленное методом перекрёстного монтажа, что предполагает соединение разновременных и пространственных кадров. Её решает Рембрандт в картине «Возвращение блудного сына», показывая героев плавно проступающими из темноты повседневности – они несравнимо ярче всего, что их окружает, что позволяет (несмотря на статику изображения) увидеть динамику сцены: всё вокруг ещё живёт прошлым, в то время как встреча уже происходит, и она является элементом настоящего.

Перечисленные приёмы, применяемые к живописи и описанные выше, также применимы и к фотографии: фотоколлажи, многократная экспозиция и другие технические и механические приёмы позволяют создавать определённый образ через последовательность изображений или преобразование самого изображения.

Помимо визуальных искусств монтаж также используется в музыке. Созвучие нескольких партий разных инструментов, в классическом музыкальном произведении создаётся при помощи монтажа – сборки партий в одну мелодию. Численность исполнителей в оркестре может измеряться десятками, но музыка звучит как целостное гармоничное произведение.

Такой монтаж можно сравнить с внутрикадровым монтажом в кино, где каждая часть произведения – как длинный план, движение в котором непрерывно. Мелодия развивается, друг за другом вступают инструменты, то громче, то затихая, и это напоминает укрупнение и удаление камеры от объекта.

Аналог межкадрового монтажа в музыке – представление мелодии как последовательного соединения тактов – совокупности нот и пауз. Использование пауз в произведении задаёт определённый ритмический рисунок, а в зависимости от темпа, скорость проигрывания мелодии может быть ускорена или замедлена, и этот метод тоже часто применяется в кино либо для повышения комичности, либо наоборот для создания впечатления величественности и эпичности происходящего. Если разбирать вопрос монтажных склеек в записанном музыкальном треке, то можно отметить технический способ монтажа отдельных записанных треков – микширование или сведение. Это этап, следующий за звукозаписью (как и в кино), и он заключается в отборе, редактировании и объединении треков в единый проект.

Итак, музыка – искусство звуковое и динамическое, живопись и фотография – визуальное и статическое, соединяясь воедино и беря за основу литературное произведение, возникает театр. И театр, в связи с этим, уже относится к синтетическим искусствам, динамическим и аудио-визуальным, как и кино.

Эмоционально-чувственный образ зрительского восприятия диктует необходимость перехода к фрагментарному типу повествования, из-за чего театр часто становится танцевально-вокальным перформансом, части которого соединяются благодаря сквозному монтажу.

Монтаж, как способ организации спектакля, интереснее всего анализировать на примере оригинальных авторских решений. Так, например, в ТЮЗе был поставлен спектакль П. Стружковой «Чук и Гек», который не похож на обычный спектакль – он представляет собой процесс записи

радиоспектакля в студии. Исполнители ролей имели необходимые средства, которые производят необходимые шумы, а авторский текст произносится артистом в специальные микрофоны, расположенные рядом с музыкальными инструментами. Зритель становится очевидцем записи радиоспектакля. В результате происходит параллельное восприятие созданного на сцене действия и изначального сюжета, а все звуковые эффекты создаются и вписываются вживую, «здесь и сейчас».

Ещё один интересный пример – спектакль «Часовые на плотине» А. Мнушкиной, поставленный в Театре дю Солей. Пьеса, взятая за его основу, написана для театра марионеток, но идея воплощена с участием живых актёров. Актёрами, как марионетками, управляли кукловоды, а озвучивали персонажей – артисты озвучивания. В данном случае процесс формирования образа коллективным трудом заметен как нельзя лучше – каждый персонаж создаётся целым коллективом профессионалов. Театр обнаруживает себя и свою суть – создание художественного образа, возникающего в восприятии зрителя, сиюминутно. Эта коллективная работа над созданием образа и являет собой монтаж¹².

Таким образом, монтаж используется во многих видах искусства в отличной от кино форме. Каждый раз его целью является создание в сознании зрителя какого-либо образа. Это достигается с помощью специфических монтажных приёмов, присущих определённому виду искусства. Варьируясь в способах реализации, приёмы, в основном, сохраняют свои выразительные характеристики в каждом виде произведений. Но признанным кладезем монтажных приёмов остаётся кинематограф, и при анализе монтажа в живописи, музыке и других искусствах приходится ориентироваться именно на него. Поэтому в исследовании, посвящённом приёмам монтажа, будет правильным обратить на киномонтаж особое внимание.

¹² Левшин К. Н. Принцип монтажа в режиссёрском решении. С. 274-278 – URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/printsip-montazha-v-rezhissyorskom-reshenii>

Термин «монтаж», обозначающий метод соединения частей плёнки в фильмах, появился в 1917 году, благодаря режиссёру и теоретику кино Льву Кулешову. Этот термин был введён в его статье «О задачах художника в кинематографе». В статье объяснялась важность метода, позволяющего из разных, беспорядочно разбросанных по сюжету кусочков, собрать целое и сопоставить моменты в наиболее выгодной и выразительной позиции.

Кулешов проводил множество важных экспериментов, используя этот метод. Так был открыт знаменитый «эффект Кулешова». Суть эксперимента заключалась в следующем: сначала был снят крупный план лица актёра Мозжухина, на котором он куда-то смотрит. Позже было снято ещё три плана: тарелка ароматного супа, молодая девушка и ребёнок в гробу. Впоследствии, при монтаже, крупный план актёра соединили в пару с каждым из трёх планов. Зрители, которые смотрели получившийся ролик считали, что в случае с супом герой испытывает голод, во втором случае очарован девушкой, а в третьем скорбит по умершему ребёнку. Но на самом деле выражение лица Мозжухина не менялось. Был лишь задан контекст. Таким образом, эксперимент показал, что содержание следующего кадра оказывает влияние на смысл предыдущего¹³. Этот эффект был описан Кулешовым в его книге «Искусство кино» в 1929 году. В этой же книге описан ещё один эксперимент, который приобрёл мировую известность, а именно «географический монтаж». Возникающая в первом кадре актриса Хохлова идет мимо Мосторга на Петровке, навстречу ей, в другом кадре, идёт артист Оболенский по набережной Москвы-реки. В этих кадрах они улыбнулись и пошли навстречу. Рукопожатие и встреча сняты на фоне памятника Гоголю. Следующим в последовательность был вставлен кадр Белого дома в Вашингтоне. После был кадр, снятый на Пречистенском бульваре, где актеры принимают решение и уходят. И завершает историю кадр, в котором они идут по ступеням храма Христа Спасителя. Все, смотревшие этот материал, считали, что герои вошли в Белый дом. Таким

¹³ Соколов А. Г. Монтаж: телевидение, кино, видео. Часть 1. – М.: «625», 2000. – 242 с.

образом, Кулешов доказал необходимость организации монтажа и действий актёров в каждом кадре¹⁴.

Лев Кулешов считал межкадровый и внутрикадровый монтаж очень важными частями создания кинообраза. Можно составить некоторый список правил, которых теоретик считал необходимым придерживаться.

Части сцены соединяются по смыслу с учётом следующих возможностей соединения:

1. По направлению съёмки.

В каждой сцене имеется некоторое генеральное направление, которое должно поддерживаться камерой для создания линейного целостного движения.

2. По движению в кадрах.

Движущиеся объекты в самих кадрах также должны соблюдать заданное направление, для чего необходимо наперёд учитывать их дальнейшее движение.

3. По темпу и ритму действия в кадрах.

Сцена имеет определённый ритмический рисунок, который будет выглядеть целостно только при соблюдении ритма и темпа происходящего действия во всех монтируемых частях.

4. По темпу и ритму движения кадра (при съёмке движущейся камерой).

Движению камеры также задаётся определённая скорость и направление, учитывается ритм движения камеры в соединяемых частях.

5. По размерам планов.

Важно учитывать соотношения планов при съёмке сцены.

¹⁴ Там же.

6. По композиции кадра.

Двигающиеся и статичные объекты в кадре имеют своё место и расположение, что обязывает учитывать при съёмке и композицию и движение всех объектов, проследить видоизменение композиции в кадрах.

7. По тональности, свету и цвету.

Во время съёмки важно учитывать также степень освещённости предметов, их цветовую гамму и тональность, а также изменение этих показателей внутри кадра¹⁵.

Наравне с Кулешовым монтажом и его возможностями заинтересовался Эйзенштейн. Идея монтажа как основополагающего принципа организации искусства стала главной в его творчестве и многочисленных теоретических трудах. В статье о монтаже аттракционов теоретик выдвинул теорию возникновения нового выразительного средства – свободного монтажа «произвольно выбранных, самостоятельных <...> воздействий (аттракционов), но с точной установкой на определённый конечный тематический эффект – монтаж аттракционов»¹⁶. Впоследствии Эйзенштейн и сам не раз применял этот приём в своих кинолентах, чем утверждал его выразительные свойства.

Продолжая идею Кулешова о методе монтажа как способе создания нового пространства и новой эмоции, Эйзенштейн писал, что монтаж даёт зрителю построить свой образ тем же путём, которым его создал сам автор: «Сила монтажа в том, что в творческий процесс включаются эмоции и разум зрителя. Зрителя заставляют проделать тот же созидательный путь, которым прошёл автор, создавая образ¹⁷».

Рассуждая на тему монтажного построения, теоретик приходит к понятию вертикального монтажа, о котором пишет одноимённую статью.

¹⁵ Кулешов Л. В. Первые киносъёмки. М.: Искусство, 1962. – С. 23-24.

¹⁶ Эйзенштейн С. М. Монтаж аттракционов Т. 2. М.: Искусство, 1964. С. 269 – 273.

¹⁷ Эйзенштейн С. М. Монтаж 1938 // Эйзенштейн С. Собр. Соч.: В 6 т. Т. 2. М.: Искусство, 1964 – 566 с.

Что же представляет собой вертикальный монтаж? Для лучшего понимания Эйзенштейн предлагает взглянуть на оркестровую партитуру, в которой прописана партия каждого инструмента в отдельности, но когда оркестр начинает играть, мелодия создаётся как раз благодаря одновременному звучанию всех инструментов. В фильме необходимое «звучание» достигается через гармоничное переплетение состояний и действий героев, воздействия окружающей их среды, музыки, планов и так далее. Во взаимодействии рождается необходимый режиссёру тон, складывается нужный образ, любое действие и бездействие обретает контекст.

Перед тем как прийти к этой мысли, Эйзенштейн также большое внимание уделял категориям монтажа. Ему удалось выделить 5 категорий, от самой примитивной до самой высокой: метрический, ритмический, тональный, обертонный и интеллектуальный¹⁸. В этой цепи, по словам Эйзенштейна, каждая следующая категория – эволюция предыдущей. Так метрический монтаж – это склейка кратко сокращённых кусочков видеоматериала, благодаря чему возникает ускорение, которое создаёт эмоциональный накал. Ритмический монтаж – ориентируется на ускорение движения в самом кадре, тональный – создаёт из множества колебаний (движений) определённое эмоциональное «звучание». Обертонный монтаж – собирает сумму воздействий всех источников. Самая высокая категория монтажа, которую Эйзенштейн назвал «интеллектуальный монтаж» или «интеллектуальный обертон» сочетает все раздражители таким образом, что фильм начинает наглядно показывать эмоциональное состояние героя и передавать это ощущение зрителю.

В одном ряду с именами Эйзенштейна и Кулешова стоит имя ещё одного художника советского экрана – Дзиги Вертова. Его смелые и новаторские фильмы, такие как «Киноглаз», «Человек с киноаппаратом», «Три песни о Ленине», «Одиннадцатый» и многие другие знают по всему

¹⁸ Эйзенштейн С. М. Монтаж: Четвёртое измерение в кино. М.: ВГИК, 1998. – 193 с.

миру. Его открытия в области методологии съёмки и монтажа оказали воздействие на развитие мирового кинодокументализма.

С именем Вертова прочно ассоциируется введённое им понятие «киноглаз», появившееся в манифесте «Киноки. Переворот». В тексте режиссёр объясняет позицию киноглаза, как открывающего художественную правду явления действительности, правду жизни:

«Я киноглаз, я создаю человека более совершенного, чем созданный Адам, я создаю тысячи разных людей по разным предварительным чертежам и схемам.

Я киноглаз.

Я у одного беру руки, самые сильные и самые ловкие, у другого беру ноги, самые стройные и самые быстрые, у третьего голову, самую красивую и самую выразительную, и монтажом создаю нового, совершенного человека.

Я — киноглаз. Я — глаз механический. Я, машина, показываю вам мир таким, каким только я его смогу увидеть...»¹⁹

Экспериментальным путём Вертов, как и Кулешов, исследовал выразительные возможности камеры и монтажа, создавал неожиданные монтажные композиции, сочетая несочетаемое и конструируя новые образы. Его фильмы, несмотря на документальность, вовсе не натуралистичные, но эмоциональные, выдержанные в напряжённом ритме действия и взволнованного авторского повествования, что сильно воздействует на зрителя.

Одно из ценных творческих достижений Вертова – новая монтажная теория документального кино. Она постоянно эволюционировала и становилась всё более осмысленной, обогащалась категорией идейности. Впервые режиссёр заговорил о монтаже в манифесте «Мы», прославлявшего кинодинамику и движение, там он подчеркнул, что киночество как искусство немислимо без организации движения объекта в кадре. Также встречается

¹⁹Вертов Д. Киноки. Переворот. С. 140-142 – URL: <http://www.ruthenia.ru/sovlit/j/2867.html>

упоминание об интервалах, которые, создаваясь с помощью монтажа, приводят действие к «кинетическому разрешению»²⁰.

Так в первые годы работы в кино Вертов понимает монтаж, прежде всего, как метод организации движения в фильме. В 1926 в статье «Киноглаз» режиссёр отдаёт монтажу уже целый раздел и обобщает в нём открытия в области «киноглазовского движения», которые он сделал во время съёмки документальных фильмов.

Вертов начинает разговор с того, что подчёркивает различия между монтажом художественного кино и документального. В художественном производится склейка кадров по предварительно написанному сценарию, а документальный фильм «монтируется» без сценария и материал его – реальная жизнь. Сам монтаж начинается не в мастерской монтажёра, он происходит в течении всего времени производства – с момента выбора темы до момента выпуска на экран. Исходя из этого, Вертов выводит шесть последовательных стадий процесса монтажа:

1. Монтаж во время наблюдения.

Заключается в ориентировке невооруженного глаза в любом месте, в любое время.

2. Монтаж после наблюдения.

Мысленная организация увиденного, мысленный монтаж по тем или иным признакам.

3. Монтаж во время съёмки.

Ориентировка глаза кинока через глаз кинокамеры. Приспособление к условиям съёмки.

4. Монтаж после съёмки.

²⁰Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы. М.: Искусство, 1966 – 320 с.

Организация и реорганизация отснятого материала по основным признакам.
Выявление недостающих монтажных частей.

5. Глазомер (охота за монтажными частями).

Мгновенная ориентировка в любой обстановке для улавливания необходимых связывающих кадров. Исключительная внимательность.

6. Окончательный монтаж.

Выявление наряду с основными темами небольших, скрытых тем. Реорганизация всего материала и выявление его наилучшей последовательности. Выявление стержня киноленты²¹.

Вертов удивительным образом сопоставлял на экране совершенно разные вещи, и это обретало поэтический смысл, в то время как для Эйзенштейна и Кулешова монтаж был методом изложения событий на экране.

Режиссёр разрушает привычное зрителю единство места и времени документального фильма, благодаря чему становится возможным показать эпоху во всей совокупности её движущих сил, настроений и идей. Его монтаж охватывает и объединяет события, разделённые временем и расстоянием, группирует факты, создавая комплекс явлений.

Со временем режиссёр выработал индивидуальную манеру монтажа, при котором фильм собирается весь одновременно, выстраиваясь во всей сложности своей художественной структуры, а не эпизодически, как это делалось раньше. При этом движение всех кадров просчитывается наперёд, и только после начинаются съёмки.

Подводя итог можно сказать, что разным видам искусства свойственно применение монтажа для организации частей произведения в определённую композицию и конструирования целостного образа. Однако функции монтажа на этом не ограничиваются и одной из важнейших причин, по

²¹ Там же.

которым он вообще начал применяться – придание художественному тексту формы, удобной для восприятия.

1.2. Монтаж в кино как способ создания художественной реальности

Данный параграф рассматривает феномен монтажа с точки зрения его способности организовывать художественное пространство фильма, создавая новую «кинореальность». Проводятся параллели кино с другими видами искусства и выделяются особенности данного вида искусства.

Мир, окружающий человека, состоит из комбинаций вспышек-фрагментов, которые соединяет воедино наше восприятие. Сознание, в свою очередь, также не обладает целостностью, это вспышки-сознания, которые подвергаются влиянию эмоций и импульсов. Поэтому можно сказать, что восприятие человека также фрагментарно, как фильм, собранный с помощью монтажа из фрагментов киноплёнки²².

В обоих случаях речь идёт об избирательности восприятия и внимания вообще: человек не может воспринимать мир во всей полноте и непрерывности его существования, так же и кино, показывает лишь фрагменты важные в контексте определённого фильма.

Именно на стыке двух таких фрагментов формируется образ и появляется смысл художественного произведения. Но в начале своего становления кинематограф преследовал гораздо более простые интересы. Когда кино только появилось, оно использовалось как способ зафиксировать интересные и волнующие события. Зрителям нравилось смотреть на само содержание фильма. В искусство кино стало превращаться, когда режиссёры сознательно или бессознательно начали разрабатывать различные приёмы

²²Гирин Ю. Н. Смыслообразующие концепты культуры авангарда // Авангард в культуре XX века (1900-1930 гг.): Теория. История. Поэтика: В 2 кн. Кн 1. М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 94-98

киномастерства, позволяющие перейти от чистого содержания к вопросам художественной формы.

В реальной жизни каждое событие происходит для наблюдателя в непрерывном пространстве и временной последовательности. В кино всё не так: событие может быть прервано в любой момент, сменено совсем другой сценой, в другом месте. Но свобода перемещения зрителя из локации в локацию с разной временной последовательностью ограничена необходимостью фильма рассказать связную историю. Временная последовательность особенно важна для корректного восприятия, поэтому события в фильме развиваются постепенно, и даже если вклиниваются флеш-беки, то они не нарушают последовательность, они воспринимаются отдельно от основной истории²³.

Если необходимо показать два события, происходящих одновременно, то одно может быть показано вслед за другим, однако в этом случае их одновременность должна быть очевидна из содержания. В немых фильмах это часто указывалось в титрах («В то же время в ...»). За исключением некоторых сцен временной континуум не должен нарушаться. Как не должно быть нарушено временное повествование между сценами, так и в отдельной сцене оно не должно нарушаться²⁴.

Фильм имеет огромную свободу в изображении пространства и времени, но сцены с реалистической непрерывностью не могут быть разделены или прерваны. Однако и иллюзия реальности всегда частична: как бы ни были похожи герои на реальных людей, в театре всегда отсутствует одна стена, чтобы зритель мог видеть происходящее, в фильме может играть закадровая музыка, чего не бывает в реальной жизни.

Что касается фотографии, она запечатлевает определённое место и момент времени, не воспроизводя его, не давая иллюзию реального пространства. Фильм, как анимированная фотография, представляет собой

²³ Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие – М.: Прогресс, 1974. – 352 с.

²⁴ Там же.

нечто среднее между театром и фотографией. В кино пространство плоско как в фотографии, а время динамично, подобно времени в театральной постановке. Иллюзия реальности в фильме сильнее, чем в других видах искусств ещё потому, что может изображать реальную жизнь в реальной обстановке (натуральные локации, реальные люди на заднем фоне). В то же время отсутствие трёхмерности, постоянное изменение точек съёмки, ракурсов и ограниченность экрана полями лишает кинопроизведение реалистичности. Так что фильм – это всегда одновременно плоская картинка и место живого действия.

Из этого вытекает художественное обоснование того, что называется монтажом. Так как движения героев фильма запечатлены на киноплёнке, сила монтажа в том, чтобы объединить и сопоставить вещи, которые до этого не имели никакой связи во времени и пространстве. И у зрителя не возникает дискомфорта от этого перескакивания между кадрами, потому что иллюзия реальности не полная.

Таким образом, зритель может одновременно воспринимать события, происходящие на экране как реальные и как мнимые, как реальные объекты и как плоские проекции, и этот факт доказывает принадлежность кино к миру искусства.

Изобретение звукового кино приблизило киноискусство к реальности и необходимость многих изобразительных штампов, проясняющих происходящее, отпала. С появлением цвета в кино произошло то же самое. Приближение кинореальности к реальности может ставить под удар художественную составляющую кино, вынуждая звуковые и цветные фильмы отказываться от художественных приёмов в угоду реалистичности, но в руках мастера такая реалистичность только больше вовлекает зрителя и может быть источником дополнительных переживаний и повышенного уровня идентификации с героями.

Во многом реалистичность в кино создаётся уже демонстрацией движения. Даже самое примитивное перемещение изображения придаёт

показываемому действию реалистичность, и эффект ещё сильнее, если зритель не видит самого устройства, с помощью которого происходит перемещение.

Кино, с одной стороны, представляет динамическое движение, с другой – воспроизводит все статические стадии движения. Может показаться, что это одно и то же, но в изобразительном искусстве они передаются по-разному. Для изображения момента движения изображается наиболее характерная поза объекта, для передачи динамики – серия картин или одна картина, разделённая на части-этапы. Правда в кино динамическое движение воспринимается сразу неделимо.

Движение в фильме зависит от нескольких факторов:

1. Движение объектов съёмки;
2. Перспективы и расстояния от камеры до объекта;
3. Движения камеры при съёмке;
4. Взаимосвязь движений, следующих друг за другом в монтаже.

Движение в кино используется не только для того, чтобы рассказать историю, оно само по себе выразительно. Задача актёров, режиссёра и монтажёра – усилить выразительность движений.

На движение объекта в кадре влияет ракурс и угол зрения объектива. В кадрах, снятых в скошенном ракурсе движение выглядит быстрее. Также на движение объекта в кадре влияет движение камеры, может казаться, что объект движется, хотя на самом деле он статичен.

Следующий шаг преобразования движения – межкадровый монтаж. При монтаже нередко противоположные, уравновешивающие движения оказываются рядом. Если темп действий какой-то сцены был стремительным, а следом вставлена сцена со спокойной динамикой, действие кажется замедленным, кроме того, чем короче монтажный кусок, тем более быстрым кажется движение. Хороший монтаж требует разнообразия скорости,

направлений и места, и в то же время обладать единством. На восприятие движения также влияет музыка, создавая дополнительную динамику, и делает движения лёгкими²⁵.

В итоге картина должна быть целостной и лаконичной, обладать реалистичностью, достаточной для понимания и вовлечения зрителя, и в то же время не копировать реальность, чтобы не потерять свою художественную ценность.

Как было сказано выше, на стыке двух кадров появляется контекст и идея. Благодаря этому свойству монтажа кинопроизведение формирует кинообразы и общается со зрителем. При этом художественное пространство фильма можно считать одновременно общим, воспринимаемым зрителями одновременно и в одинаковых условиях, но в то же время индивидуальным, как раз потому, что смыслы, транслируемые фильмом, закладываются в произведении, но продолжают развитие в воображении зрителя, в его сознании. То, что показывает проектор на экране, и то что в итоге складывается в сознании смотрящего, далеко не всегда одно и то же и это говорит о том, что художественное пространство – личное для каждого зрителя.

²⁵ Там же.

2. ОСОБЕННОСТИ МОНТАЖА КАК ХУДОЖЕСТВЕННОГО СРЕДСТВА В КИНОПРОИЗВЕДЕНИЯХ ГАСПАРА НОЭ

Данная глава посвящена истории эволюции киномонтажа, определению тенденций его развития, а также анализу кинопроизведений Гаспара Ноэ на предмет художественной выразительности используемых монтажных приёмов.

2.1. Эволюция киномонтажа в художественном кино и тенденции его развития как средства художественной выразительности

Представленный параграф освещает историю развития монтажа в кино. Рассматривается поэтапное изменение роли киномонтажа и его специфика на каждом из этапов. Проводится анализ наметившихся тенденций развития и определяется необходимость изучения выбранных для исследования произведений.

Кинематограф – искусство очень живое и чуткое, он находится в процессе постоянного изменения, постоянного поиска наиболее выразительной формы. С момента появления и большую часть своей жизни кино – самое современное из искусств, стабильно удивляющее, захватывающее и шокирующее, как раз потому, что не даёт зрителю привыкнуть. Вместе с искусством меняются и методы выразительности, в том числе монтаж.

Киномонтаж родился одновременно с кино. Когда братья Люмьер создавали свои первые короткие киноленты, они уже использовали монтаж, хоть и не осознавали этого. Внутрикадровый монтаж появился в их фильмах и продолжил своё развитие. Чуть позже, братья сняли также постановочную комедийную ленту под названием «Политый поливальщик», в которой уже использовали межкадровую склейку. Как техническое средство монтаж продолжил развивать Мельес, который многократно разрезал и склеивал

плёнку для создания визуальных трюков на экране. Задачей, которую ставил перед собой Мельес, было в первую очередь скрыть факт самой склейки для создания иллюзии²⁶. Такой монтаж не влиял на развитие мысли, не содержал никакого посыла, он был магией кино, развлечением.

К 1910-му кино овладело техникой повествования, и элементарные пространственно-временные возможности монтажа были изучены. Внутрикадровый монтаж также развивался, построение кадра становилось более осмысленным. Кинематограф сделал первый шаг к освоению более тонких и психологически сложных элементов языка²⁷.

Впервые психологически мотивированный переход между планами был совершён в фильме Гриффита «Много лет спустя»: от общего плана героини был сделан переход на крупный план её лица. Этот приём впервые был применён осмысленно и впоследствии часто применялся другими кинематографистами²⁸. Ещё один фильм режиссёра – «Нетерпимость» экспериментирует даже с параллельным монтажом, пытаясь создать обобщающий смысл происходящих событий, не связанных друг с другом напрямую. Тем самым Гриффит сильно продвинул монтаж вперёд, открыв новые его возможности.

В 1920-х советские кинематографисты и теоретики совершают революцию в представлении всего мира о монтаже. Как уже упоминалось в первой главе исследования, в это время изучением монтажа занимались Кулешов, Эйзенштейн и Вертов. Именно они открыли и начали применять в своих фильмах монтаж как самостоятельную структуру, в которой содержится смысл не меньший, чем в самих кадрах. Радикальное переустройство общества, заданное революцией, обусловило необходимость поиска новых средств визуальной выразительности, и в монтаже таился огромный потенциал.

²⁶Фунтикова С. А. Эволюция монтажных принципов в художественном кино: эстетический аспект. // Московский государственный университет культуры и искусств. №6. – 2011. – С. 250-254

²⁷ Там же.

²⁸ Там же

В это время выходят фильмы Вертова: «Киноглаз» (1924), «Шестая часть мира» (1926), «Одиннадцатый» (1928) и «Человек с киноаппаратом» (1929). А Эйзенштейн создаёт «Стачку» (1924), знаменитый «Броненосец «Потёмкин» (1925) и «Октябрь» (1927). Как раз в 1927 происходит важное событие, которое во многом перечеркнёт выработанный язык выразительности кино – в 1927 году в кино появляется звук. Немногие сразу ухватились за новинку, в основном звуковое кино собирало у деятелей кино негативные отзывы. Это объяснялось тем, что звуковое кино начало восприниматься зрителями так же, как оно воспринималось на заре своего существования – как аттракцион. Искусство «говорить без слов» оттачивалось годами и со стороны актёрской игры и в плане монтажа. Визуальное кино переживало свой пик, когда с экранов впервые заговорили герои. Первые попытки говорить не увенчались успехом и звуковое кино обругали за то, что оно отказалось от эстетических способов повествования в пользу звука, при том, что создатели кинолент ещё не научились столь же искусно управляться со звуковыми средствами выразительности²⁹. Получилось, что они сделали выбор в пользу метода, которым ещё не овладели.

Попыткой вернуть монтажу место выразительного средства уже в звуковом кино стало изучение возможностей съёмки движущейся камерой. Это находит своё отражение в использовании глубинной мизансцены. Развивается внутрикадровый монтаж, который стремился уравновесить набор выразительных средств, ставя акцент на визуальной составляющей.

В 40-х годах в кинематографе начинает применяться длинный план с глубинным строением кадра, как, например, в фильме Ренуара «Правила игры» (1939). План отличает его тонкое сочетание единства и множества: не смотря на то, что в кадре содержатся и крупные планы и удалённые в большом количестве, он остаётся целостным. Глубина кадра позволяет объединить все пространственные срезы.

²⁹Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие – М.: Прогресс, 1974. – 352 с.

В послевоенные годы кино претерпевает ещё один кризис и рождается новый тип изображения – «образ-время». Кризис образа-движения проявляется в отказе от повествовательного метода. Распадаются двигательно-чувственные связи, персонажи становятся отчуждёнными перед лицом опасности, поднимаются темы скуки и бесцельности, а конфликт исчезает. Действия становятся всё меньше, ритм повествования замедляется, герои находятся в постоянной рефлексии. В это время очень важную роль в кинолентах начинает играть не сюжет, а визуальная и звуковая сторона фильма. Звуковое кино отдаёт предпочтение внутрикадровому монтажу, что также создаёт эффект целостности и размеренности повествования³⁰.

Частично такая форма повествования продолжает существовать и в 60-х, но вместе с тем появляется и совершенно противоположное направление – возвращение к фрагментирующему рваному межкадровому монтажу. А. Базен объяснил это тем, что режиссёры условно разделились на две группы: тех, кто верит в образ и тех, кто верит в реальность³¹. Кинематограф образа предполагает межкадровый монтаж как главное средство художественной выразительности и именно в этом виде кинематографа смысл формируется на стыке кадров. Кинематограф реальности наоборот – использует план-эпизод, где применяется внутрикадровый монтаж. Ярким представителем кинематографа реальности является Тарковский. Советский кинорежиссёр в своих лекциях говорил: «Монтаж — в конечном счёте, лишь идеальный вариант склейки планов. Но этот идеальный вариант уже заложен внутри снятого на плёнку киноматериала. Грамотно смонтировать картину, найти идеальный вариант монтажа — это значит не мешать соединению отдельных сцеп, ибо они уже как бы заранее монтируются сами по себе»³². То есть с точки зрения режиссёра монтаж – необходимая формальность, он физически

³⁰ Делёз Ж. Кино. Кино 1. Образ-движение. Кино 2. Образ-время. / Жиль Делёз. М.: Ад Маргинем, 2006. – 622 с.

³¹ Метьюс П. Погружаясь в реальность. Андре Базен вчера и сегодня. / Питер Метьюс; пер. С. Ишевская // Киноведческие записки: историко-теоретический журнал. №55 – 2001. – с. 142-148

³² Тарковский А. Уроки режиссуры. М.: Всероссийский институт переподготовки и повышения квалификации работников кинематографии (ВИППК), 1992 – 92 с.

соединяет отрезки фильма по смыслу, но сам смысл и последовательность в них уже заложены. Тенденция развития кинематографа реальности продолжилась и в 70-х годах, даря миру фильмы созерцательные и глубокомысленные.

С началом 80-х в повседневную жизнь человека приходит множество заведомо фрагментарных нарративов: новости, реклама, видеоклипы, возникают новые виды монтажа в компьютерных играх. Зритель оказывается активно втянутым в мир «второй реальности», полной постоянного движения: скачкообразного монтажа, двойной экспозиции, ускоренного движения или скорости съёмки и многого другого. В совокупности с насыщенным аудио рядом воздействие монтажа усиливается, превращая реальность в виртуальность.

Начиная с 90-х происходит постепенное переосмысление монтажа, подобно тому, как это было в 1920-х, когда старый мир был разрушен и нужно было построить другой, в том числе и в искусстве. 90-е также стали переломным моментом перед началом новой эпохи – эпохи глобализации. В это время увеличивается роль международных феноменов, и появляются новые медиа – интернет и социальные сети³³. В то же время человеческое «я» начинает мыслиться иначе, что подтверждают труды теоретиков. Но всё это приводит к тому, что и межкадровый внутрикадровый монтаж активно развиваются и становятся всё сложнее и всё более интересны искусству.

Обращаясь к работе философа Юлии Кристевой «Об аффекте или «Интенсивная глубина слов» (2010), Кукулин пишет, что Кристева «предлагает помыслить человека как совокупность аффектов – психических импульсов, направленных на внешние объекты»³⁴. «Аффективное бытие» человека имеет творческий потенциал, который находит реализацию в искусстве, строя и его как аффективное. Кинематограф в данном случае становится не просто искусством или вариантом досуга для зрителя, он

³³Кукулин И. В. Машины зашумевшего времени: как советский монтаж стал методом неофициальной культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2015. – С. 453-454

³⁴ Там же.

превращается в переживание, в основе которого заложены индивидуализированные аффекты, не указывающие на конкретную личность. Искусство помогает человеку осознать самого себя. Те переживания и тот опыт, которые зритель получает в кино, трансцендируются, превращаясь в объект нового знания.

Вот уже более века кино постоянно развивается, и его выразительные средства развиваются тоже. Во многом кино ориентируется на интересы общества, и его проблемы, над которыми проводится рефлексия. Темы, которые поднимает кинематограф, определяют и средства выразительности, которые меняются и обогащаются вместе с развитием этого искусства. Постепенно происходит развитие функций монтажа, в результате накопления изменений и новых открытий.

Одним из самых ярких режиссеров с точки зрения использования монтажа в качестве основного способа художественной выразительности является Гаспар Ноэ.

Французский режиссёр Гаспар Ноэ с самого начала заявил о себе, как об авторе шокирующих кинолент. Его фильмы постоянно вызывают резонанс и часто представляют интерес для критиков. Режиссёр снимает не просто интересное или захватывающее кино – он, в некоторой степени, революционер, который многое делает для поиска новых способов выразительности.

Одним из наиболее ярких примеров служит его фильм «Вход в пустоту», который демонстрирует опыт смерти на экране. Необычна форма, в которой он это показал – впервые зрителя поставили на место умирающего и предложили пережить опыт загробной жизни от первого лица. Был применён инновационный приём слияния зрителя с героем посредством восприятия мира «его глазами» с помощью «моргания». Красочные сцены из этого же фильма, исполненные с помощью графики также выделяют кинокартину среди других работ – графика здесь необходима, она используется не ради

развлечения, а с целью демонстрации субъективного переживания героя, которое передаётся и зрителю.

С той же целью Ноэ использует иные приёмы, например в фильме «Один против всех» он разрешает главному герою говорить без умолку, рассказывая о своих принципах, мировоззрении и намерениях. Снова субъективный поток сознания, который раскрывает героя как личность гораздо подробнее, чем это принято делать в кино. И это характерно почти для всех его фильмов.

Революционные приёмы внутрикадрового и межкадрового монтажа, которые использует режиссёр, отвечают требованиям настоящего периода развития средств художественной выразительности в кино. В связи с чем его творчество представляет интерес для более подробного изучения.

2.2. Анализ монтажа как средства художественной выразительности в полнометражных фильмах Гаспара Ноэ

В данном параграфе проводится анализ приёмов монтажа как средства художественной выразительности в фильмах режиссёра Гаспара Ноэ. Для исследования были отобраны полнометражные кинокартины режиссёра: «Один против всех» (1998), «Необратимость» (2002), «Вход в пустоту» (2009) и «Любовь» (2015). В результате анализа будет определена роль монтажа в творчестве Гаспара Ноэ, а также будет раскрыто многообразие смыслов, заложенных в произведениях кинорежиссёра.

Исследование кинокартин произведено с использованием философско-искусствоведческих методов, раскрывающих смыслы кинотекста. Использован метод семиотического анализа монтажных киноприёмов для изучения соединения и взаимодействия аудио-визуальных составляющих каждого из произведений.

В 1998 году Гаспар Ноэ снял свою первую полнометражную киноленту под названием «Один против всех». Самой яркой его особенностью является

форма повествования: это фильм-лозунг, фильм-манифест. Первое, что видит зритель – слово «мораль», после чего следует кадр из бара и монолог человека, произносящего речь о сущности морали (рис. А 1). При этом кадры выразительно подчёркиваются контрастными короткими музыкальными вставками-акцентами, задающими экспрессивное настроение кинокартины. Фразы в данном эпизоде даны отрезками, как концентрат философских воззрений. Это эпитафия к фильму. Данная форма с многочисленными акцентами и вставками-титрами поддерживается фильмом до самого конца.

Далее фильм сопровождается постоянным монологом главного героя, это непрекращающийся поток мыслей, который, принимая звуковую форму, позволяет зрителю понимать героя, который почти весь фильм молчит. Закадровый голос становится его средством общения со зрителем, объяснением действий. Предыстория героя рассказана им самим с помощью того же закадрового голоса и явлена в чередовании фотографий, акцентирующих внимание на ключевых моментах жизни. Короткие промежутки тишины также производят эффект акцента – внезапное замолкание речи переводит внимание на визуальную составляющую. Но промежутки тишины незначительны, так режиссёр блокирует возможность объективного восприятия кинореальности, потому как кинолента посвящена одному герою, его мировоззрению. Форма фильма как некоего манифеста определена именно позицией субъективизации и все его «лозунги» - выдержки личной философии главного героя.

Звуковой эффект выстрела сопровождает быстрый переход между планами и некоторыми эпизодами, каждый раз показывая метафорический «удар судьбы». Часто это используется либо для помещения героя в контекст определённой ситуации (в случае перехода от крупного плана к общему), либо же наоборот детализация его эмоций в определённый важный момент. Такие звуковые акценты, расставленные на значимых элементах, с одной стороны подчёркивают их значимость, с другой – обострённость восприятия действительности героем.

Порой смена планов обманывает ожидания зрителя: сидя в баре и размышляя о бессмысленности жизни, герой кладёт руку в карман, чтобы достать мелочь и расплатиться, но внезапно оказывается перед кассой кинотеатра и расплачивается за билет, а его мысль так и продолжается непрерываясь, благодаря чему становится очевидным постоянство его состояния, бесполезность и скука, с которыми он сталкивается каждый день. Не происходит ничего нового. Этот кадр несколько раз повторяется, также как и фраза «всегда нужно платить по счетам». Это одна из ключевых мыслей его философии.

Ещё одним важным приёмом данного фильма является смена крупных планов на очень крупные. С помощью кадрирования фильм акцентирует внимание на действиях, движениях и в этот момент всё внутреннее состояние героев выражено в одной детали, будь то руки, губы или глаза (рис. А 2).

Таким образом, с помощью монтажа фильм превращается из собеседника в оратора. Постоянный монолог главного героя – монолог самого фильма – размышляющего о жизни, морали, месте человека в обществе, норме и патологии. Монтажными склейками выделяя отдельные фразы, кинокартина подчёркивает ключевые постулаты философии персонажа.

Следующим фильмом, который снял режиссёр, является «Необратимость», с принципиально иным способом повествования. Но с предыдущим произведением, как и с двумя следующими его роднит важная составляющая – философский фундамент, на котором построена история. На этот раз в центре внимания оказывается идея цикличности жизни. И это снова становится определяющим фактором для выбора монтажных приёмов.

Фильм имеет необычное строение – история, которую он рассказывает, разделена на 13 частей, смонтированных в обратном хронологическом порядке. Это «развёртывание» сюжета от последствий к началу как раз и создаёт сильнейший эффект необратимости, утверждающий, что всё

происходящее – фатально и ведёт к последствиям, которые невозможно изменить.

Примечательно, что «перевернутость» истории не делает её набором несвязных кусочков, напротив, все переходы между эпизодами настолько плавные, что создаётся эффект непрерывности. Чаще всего переходы производятся через черноту неба, планы потолка, и тому подобное, благодаря чему невозможно определить, где именно находится монтажный стык, это затрудняет также вращающаяся камера, производящая эффект дезориентации. Внутри эпизодов монтажные стыки вовсе отсутствуют, каждый эпизод снят длинным планом, благодаря чему движение героев и их жизни в кадре воспринимается очень целостно и правдоподобно, за счёт своей натуральности. Заданное в начале фильма интенсивное движение камеры постепенно замедляется по мере того, как сюжет приближается к хронологическому началу истории. Переходы между планами, приближение и удаление происходят благодаря работе оператора, а не монтажёра, что сильно отличает «Необратимость» от предыдущего фильма Ноэ. Лишь один раз было применено кадрирование от среднего плана к крупному на лицо Маркуса (героя Венсана Касселя), в момент, когда он впервые увидел свою избитую девушку. Как известно, этот приём демонстрирует переживания героя, и он выглядит невероятно выразительно в контексте всей картины, как единственный внутриэпизодный монтажный стык. Так, сведя межкадровый монтаж к минимуму, режиссёр усилил акцент на конкретной сцене.

Также немаловажную роль играет музыка. Главная идея цикличности и фатальности поддерживается низкочастотным шумом, возникающим в начале фильма. Именно этот пугающий звук сопровождает двух героев, которые ищут преступника с целью отомстить. Гармонично подчёркивая динамику постоянно вращающегося изображения, звук также усиливает напряжение этого эпизода. То затихая, то становясь громче с установленной периодичностью, шум создаёт эффект раскачивания, нестабильности,

благодаря чему создаётся общая тревожность. Заикленность звука так же утверждает идею цикличности жизни.

В конце фильма (его хронологическом начале) звучит седьмая симфония Людвига ван Бетховена, которая в сочетании с быстро вращающейся над землёй камерой, визуализирует идею великолепия и постоянного движения жизни, неотвратимости судьбы. Когда камера переводит взгляд на небо, на изображение постепенно накладывается эффект шума, оно начинает рябить, а музыка растворяется в шуме звуковом. Увеличивается мерцание и на экране возникают трудноразличимые образы. Это сложное аудио-визуальное сочетание создаёт киноаллюзию к идее рока человеческой жизни, предопределённости, резюмируя всю историю.

Финальный кадр фильма – белые на чёрном титры с фразой «время разрушает всё». Это слоган фильма, с него он начинается и им заканчивается, что лаконично дополняет главную идею о том, что жизнь циклична, всё что рождается обречено на смерть (рис. А. 3).

В отличие от фильма «Один против всех», «Необратимость» имеет плавную структуру повествования, не скандируя идею, но доказывая её истинность. Фильм состоит из длинных планов, что позволяет воспринимать действие непрерывно. В данном случае монтаж призван в первую очередь объединить, а не расставить акценты. Визуальная составляющая находится в гармонии со звуком, образы воспринимаются как более целостные, объективные. В этом фильме режиссёр активно применяет внутрикадровый монтаж, а минимализация монтажных склеек делает также немногочисленные акценты более яркими, эмоционально выделяя их в полотне видеоряда.

Спустя 7 лет после выхода «Необратимости», продолжая философскую линию в своих кинопроизведениях, Гаспар Ноэ создаёт фильм «Вход в пустоту». На этот раз объектом интереса становится не рок судьбы и не процесс «разрушения», а то, что происходит после. Большая часть фильма

посвящена последнему «трипу» души героя, от смерти тела к новому рождению.

Начало фильма сопровождается мерцающими титрами, намекающими на связь с предыдущей работой режиссёра, которая подобными титрами заканчивается. После начинаются титры, выполненные полностью в стилистике фильма: быстро сменяющиеся, разноцветные, они пролетают будто видения, завораживая цветами и формами. Так фильм сразу настраивает зрителя на то, что его ждёт дальше: неоновые огни Токио, красочные видения главного героя, его необыкновенный опыт жизни и смерти.

Кинокартина представляет зрителю мир глазами Оскара в прямом смысле слова. Добавив с помощью монтажных склеек эффект «моргания» и отсутствие самого героя в кадре даёт уникальную возможность ощутить себя на месте этого персонажа, даже не слиться – быть им (рис. А. 4). Такая необходимость обусловлена целью фильма – дать каждому из зрителей пережить уникальный и самый таинственный опыт жизни после смерти.

Звуковые эффекты, такие как: гул в голове, сердцебиение, а также мысли, которые слышит зритель, дополняют ощущение единения с героем и личного переживания его чувств. В отличие от героя «Один против всех», Оскар с трудом воспринимается как отдельная личность именно благодаря «слиянию» со зрителем.

Периодически возникающий шум, который Гаспар Ноэ использует как выразительное средство ещё в «Необратимости» и на этот раз появляется с целью создания тревожной атмосферы, а также сопровождает видения и некоторые душевные переживания, уже в другой тональности, дополняя теперь эффект сакрального опыта.

Однако в первую очередь переживание рождает визуальный ряд видений, созданный с помощью компьютерной графики. Насыщенные цветом формы и фактуры – «трип», который сам по себе является чисто субъективным ощущением (рис. А. 5). Более того, когда герой приходит в

себя и выходит на улицу, создаётся впечатление, будто реальность – часть видения, что объясняется неоновыми огнями, характерными для Токио. Эффект сюрреалистичности и яркости ещё более усиливается при монтаже во время цветокоррекции. Непрерывность действия, несмотря на эффект моргания, сохранена и фильм, в большей части, показывает события, не разделённые монтажными склейками.

В особо напряженных моментах Гаспар Ноэ использует уже знакомый «мерцающий» эффект, быстрое затухание-вспышку, в результате чего действие дробится на множество кусочков, создаётся нервное напряжение. Такой эффект использован, например, в тот момент, когда сестра Оскара узнаёт о его смерти. Также этот эффект можно наблюдать во время «переходов» души за рамки бытия, в этом случае приём используется для визуализации пульсации материи, её постоянного изменения и движения. Такие переходы каждый раз происходят через максимальное приближение камеры к каким-либо деталям повседневного интерьера: лампа, пепельница, ночник – всё, что как-либо способно отражать свет или светиться само, что объясняется путешествием души как пути к свету. В то же время способность проникнуть через такие простые вещи за грани доступной реальности свидетельствует о всепроникающей природе души, способной легко вырваться во внепространственный, вневременной поток.

Как уже было сказано, визуальные монтажные склейки довольно редки, всё что относится в фильме к «реальному» времени снято в основном длинными планами, в противовес калейдоскопу воспоминаний – проносимой жизни Оскара. Она представляет собой нарезку ключевых моментов его жизни, это отдельные эпизоды и стыки между ними нарочито заметные, показывающие фрагментарность памяти. Отдельного внимания заслуживают кадры полёта души, создаётся впечатление, что она проносится сквозь стены, не встречая никаких преград, и это также снято длинным планом, однако для достижения такого эффекта был применён монтаж и

графика, благодаря чему стало возможным показать непрерывность и лёгкость движения.

Что касается переходов между планами, они часто решены без участия монтажа, благодаря движущейся камере, что также способствует восприятию визуальной составляющей как целостной, более приближенной к реальности.

Титры, завершающие фильм повторяют название киноленты: «Вход в пустоту». Чёрные на белом, в минималистическом стиле, как это было в конце «Необратимости», они утверждают идею фильма – снова и снова выбирая жизнь после смерти, человек обрекает себя на круговорот страданий. Эта новая жизнь – то, что происходило с ним уже тысячи раз, каждый раз заканчиваясь одинаково – новым началом. Для человеческой души, не сумевшей вырваться из колеса сансары это тупик, вход в пустоту, так как настоящая жизнь наполненная смыслом начинается за пределами материального мира.

«Вход в пустоту» продолжает философские размышления Ноэ о цикличности жизни, используя на этот раз «возвращение в прошлое» через воспоминания души. Режиссёр развивает тему и от «время разрушает всё» приходит к суждению «время разрушает всё материальное». То, что нематериально он не демонстрирует по понятным причинам и вместо этого, благодаря аудио-визуальной насыщенности фильма, предоставляет возможность не наблюдать со стороны, но постараться ощутить происходящее как собственный сакральный опыт.

Очень важная черта фильма – субъективизация, позволяет не просто проникнуть в мысли героя, как это было в «Один против всех», но ощутить себя на его месте, будто вселившись в его тело. Мир первого фильма представлен через призму мыслей и представлений главного героя, но он остаётся отстранённым, честно выговаривается зрителю, но не становится ему ближе, Оскар же – формальность, потому что фильм не про него, а про зрителя, каждого в отдельности.

Последняя, на данный момент, работа режиссёра под названием «Любовь» довольно контрастно выбивается из списка, отказываясь от многих монтажных приёмов и выбирая объектом интереса иную философию – философию любви. Однако явлена любовная история через опиоидный трип, что и определило способ повествования и монтажные приёмы.

Любовь всей жизни главного героя осталась лишь в воспоминаниях, в прошлом, что делает его существование невозможным каждый день. Приняв опиум, он с головой погружается в эти воспоминания, которые сняты длинными планами, почти без склеек. Реальность настоящего наоборот – сплошная нарезка, фрагменты жизни, разделённые вставками счастливого прошлого. Герой не живёт настоящим, жизнь для него осталась в тех счастливых временах, наполненных чувствами и эмоциями.

На этот раз герой снова откровенно делится воспоминаниями и мыслями, позволяя зрителю стать очевидцем его истории, прожить её вместе с ним. Яркие и насыщенные воспоминания, перемежаясь настоящим, контрастируют не только по динамике, но и по цвету – эпизоды, относящиеся к реальному времени будто выцветшие, тусклые и скучные, как и жизнь героя, но прошлое переливается всеми красками, герои в яркой одежде, вечеринки со свето-музыкой, для всего этого увеличена контрастность. Такая яркая картинка показывала яркую жизнь, полную и любви и ненависти.

Потому прошлое проносится перед глазами героя как калейдоскоп, действует завораживающе, не имея даже ничего общего с галлюцинацией. Яркие формы заменили счастливые воспоминания, этого хватает герою, чтобы вырваться из пространства и времени, в котором он обречён страдать. С помощью этого приёма фильм выражает свою идею: любовь – это тоже наркотик, она опьяняет и делает счастливым, она делает жизнь ярче и вызывает привыкание.

В фильме также использовано довольно много музыкальных вставок, напоминающих о сюрреалистическом оттенке воспоминаний. Музыка придаёт видениям прошлого дополнительную субъективно-эмоциональную

окраску. Реальность и в этом контрастирует с видениями – она наполнена только мыслями героя, в полной тишине, его монолог – крик одиночества.

Завершает фильм окрашенный в красный цвет кадр сидящих в ванной героя и его возлюбленной. Красный цвет, который всегда ассоциируется с цветом любви и жизни, выступает здесь знаком, объединяющим и растворяющим героев друг друга и окружающей действительности – это визуализация любви, с помощью которой режиссёр показывает не только её поглощающую способность, но и то, окружает всё вокруг, мир дышит ей и это последняя истина опиумно-любовного трипа (рис. А. 6).

Подводя итог проведённому анализу, можно сделать несколько выводов относительно роли монтажа в творчестве Ноэ.

Определяющим фактором для выбора тех или иных монтажных приёмов в фильмах Гаспара Ноэ является философский посыл, который режиссёр вкладывает в свои работы. Поэтому выбирая тему, режиссёр выбирает и язык монтажных приёмов, на котором он будет о ней говорить.

Межкадровый монтаж, который использует режиссёр, применяется, в основном, с целью показать воспоминания как «фрагменты» или «вспышки» ярких событий прошлого, что можно наблюдать в фильмах «Любовь» и «Вход в пустоту». Начав свою карьеру используя достаточно резкий и агрессивный межкадровый монтаж, который буквально скандировал нужный режиссёру посыл, Ноэ быстро отходит от этой эстетики, предпочитая более изящную форму повествования, предполагающую упор на внутрикадровый монтаж.

Внутрикадровый монтаж и длинные планы позволяют режиссёру создать эффект непрерывности и повышают уровень субъективизации восприятия: кинопроизведение даёт возможность пережить целую гамму эмоций, чувств и мыслей, повышая силу воздействия заложенных в произведение постулатов. Кино Гаспара Ноэ не пытается убедить зрителя, оно предлагает пережить самостоятельно этот аудио-визуальный опыт и прийти к своей истине.

Выверенность глубинной мизансцены и подвижная камера также моделируют ощущение реалистичности кино-мира Ноэ, создавая хоть и иллюзорную непрерывность, но очень близкую к реальности по восприятию.

Дополняется погружение зрителя в кинопространство, созданное Ноэ, с помощью аудиосоставляющей – шума, музыки или внутреннего голоса. Помимо создания необходимой атмосферы и настроения, аудиодорожка отвечает за идентификацию зрителя с героем фильма, как бы создавая его двойника в кинореальности.

Намёки на важные моменты повествования режиссёр даёт не только с помощью внутрикадрового и межкадрового монтажа, он активно пользуется текстом гораздо более понятным – титрами, которые обозначают философское суждение, подтверждаемое фильмом.

Несмотря на то, что кино Ноэ – целая философия, с помощью монтажа режиссёр преподносит её постулаты через законы созданной им реальности и через эмоции, которые зритель испытывает во время просмотра. Именно через личное переживание кинопроизведения Ноэ ведут диалог со зрителем. Даже обращаясь к объективной реальности в своих фильмах, режиссёр наделяет её высоким эмоциональным напряжением, как бы одушевляя, что позволяет зрителю вовлекаться в происходящее и испытывать сильные эмоции.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Целью настоящей выпускной квалификационной работы было выявление специфики выразительных приёмов монтажа в творчестве режиссёра Гаспара Ноэ.

Для достижения поставленной цели были решены следующие задачи:

Во-первых, проанализирован феномен «монтаж», раскрыты его значения.

Во-вторых, изучены методы использования монтажа в разных видах искусства, таких как литература, живопись, музыка, театр и кино.

В-третьих, определена роль монтажа в кино как средства организующего художественное пространство.

В-четвёртых, рассмотрена эволюция приёмов монтажа в кино, определены тенденции развития.

И, наконец, проанализированы приёмы монтажа в творчестве Гаспара Ноэ, выявлены их значения и роль в художественной коммуникации со зрителем.

При изучении феномена монтажа было выяснено, что применение данного метода присуще не только кинопроизведениям, но и искусству вообще, и факт использования монтажа сам по себе заявляет природу произведения как продукта искусственной созидательной деятельности, сотворённого автором сознательно. Монтаж помогает моделировать кинореальность, работая либо как механизм создания образов (межкадровый монтаж), либо как механизм создания новой реальности (внутрикадровый монтаж). Две этих тенденции в искусстве монтажа сосуществуют одновременно, попеременно набирая популярность, и в данный период времени интерес кино к внутрикадровому монтажу продолжает расти.

Творчество Гаспара Ноэ является очень наглядным материалом для анализа. Исследование показало, как совокупность определённых приёмов позволяет сделать фильм личным переживанием зрителя, и стать для него

опытом, объектом нового знания. Зритель-наблюдатель – категория, уходящая в прошлое, и на смену ему приходит зритель-главный герой. Анализ фильмов режиссёра позволил подробнее рассмотреть методы, с помощью которых достигается субъективизация и идентификация зрителя с действующим лицом.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Агафонова, Н.А. Искусство кино: этапы, стили, мастера: пособие для студентов вузов / Н.А. Агафонова. – Мн.: Тесей, 2005. – 192 с.
2. Агафонова, Н.А. Искусство кино: этапы, стили, мастера: пособие для студентов вузов / Н.А. Агафонова. – Мн.: Тесей, 2005. – 192 с.
3. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие – М.: Прогресс, 1974. – 352 с
4. Баженова, Л. М. Некрасова Л. М., Курчан Н. Н., Руенштейн И. Б., Мироя художественная культура XX. Кино, театр, музыка. – СПб.: Питер, 2008. – 432 с.
5. БазенА. Что такое кино? Сборник статей / А. Базен // Пер. с фр. И. Вайсфельд. – М.: Искусство, 1972. – 284 с.
6. Барсова И. А. Оркестр // Музыкальная энциклопедия / под ред. Ю. В. Келдыша. – М.: Советская энциклопедия, 1978. – Т. 4. – С. 88-91.
7. Бутаков К. А. «О некоторых особенностях восприятия смерти через экран» // Актуальная теология: религиозная идентичность в региональных социокультурных процессах – 2015. - №1. – С. 2 – 13.
8. Вертов Д. Киноки. Переворот. С. 140-142 – URL: <http://www.ruthenia.ru/sovlit/j/2867.html>
9. Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы. – М.: Искусство, 1966 – 320 с.
10. Гирин Ю. Н. Смыслообразующие концепты культуры авангарда // Авангард в культуре XX века (1900-1930 гг.): Теория. История. Поэтика: В 2 кн. Кн 1. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 94-98
11. Горюнова, Н.Л. Художественно-выразительные средства экрана. – М., 2000. – 156 с.
12. Грей, Г. Кино. Визуальная антропология / Г. Грей. – М.: Новое литературное обозрение, 2014. – 208 с.

13. Грэм, Г. От живописи к кинематографу // *Философия искусства: введение в эстетику* / Гордон Грэм; пер. с англ. М. О. Васильевой. – М.: Слово/Slovo, 2004. – 153 с.
14. Делёз Ж. Кино. Кино 1. Образ-движение. Кино 2. Образ-время. / Жиль Делёз. – М.: Ад Маргинем, 2006. – 622 с.
15. Жуковский В. И. Теория изобразительного искусства. Алетейя, 2011. – 536 с.
16. Жуковский, В. И. Пропозиции теории изобразительного искусства: учебное пособие / В. И. Жуковский, Н. П. Копцева // Красноярск: Красноярский университет КрасГУ, 2004. – 265 с.
17. Жуковский, В. И. Теория изобразительного искусства / В. И. Жуковский. – СПб.: Алетейя, 2011. – 536 с.
18. Карасёв Е. Провокация как искусство [Электронный ресурс] / Е. Карасёв // *Cineticle: интернет-журнал об авторском кино*. – 2014. - №2. Режим доступа: <http://cineticle.com/focus/120-gaspar-noe.html>
19. Карповец М. Вход в пустоту [Электронный ресурс] / М. Карповец // *Cineticle: интернет-журнал об авторском кино*. – 2010. - №6. Режим доступа: <http://cineticle.com/text/291--enter-the-void.html>
20. Кауфман Н. Вещь на экране // *Советский экран*. – М.: Теакинопечать, 1927. – 16 с.
21. Козловский С.В., Колин Н.М. Художник-архитектор в кино. М.: Теакинопечать, 1930. – 111 с.
22. Комарова З. И. «Проблема социальной реальности в современном кинематографе» // *Булгаковские чтения* – 2009. - №3. – С. 8 – 16.
23. Конева А. В. Воображение времени в современном кинематографе / А. В. Конева // *Международный журнал исследований культуры* / Общество с ограниченной ответственностью «Эйдос» - СПб, 2012. – № 2. – С. 42-47.
24. Кузьмина, М. Ю. Развитие в искусстве приёмов монтажа как способа актуализации культуры в информационном обществе / М. Ю. Кузьмина

- // Общество. Среда. Развитие. Научный журнал / Общество с ограниченной ответственностью «Центр научно-информационных технологий «Астерион». – СПб, 2012 – С. 135-139.
25. Кукулин И. В. Машины зашумевшего времени: как советский монтаж стал методом неофициальной культуры. – М.: Новое литературное обозрение, 2015. – 536 с.
26. Кулешов Л. В. Знамя кинематографии // Л. В. Кулешов Собр. Соч.: В 3 т. – Т. 1. Теория. Критика. Педагогика. – М.: Искусство, 1987. – 448 с.
27. Кулешов Л. В. Первые киносъемки. – М.: Искусство, 1962. – С. 23-24.
28. Кулешов Л. Искусство светотворчества: основы мыслей [1918] // Кулешов Л. Собрание сочинений в 3 тт. Т. 1: Теория, критика, педагогика. М.: Искусство, 1987. – 448 с.
29. Левшин К. Н. Принцип монтажа в режиссёрском решении. С. 274-278 – URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/printsip-montazha-v-rezhissyorskome-reshenii>
30. Лотман М. Ю. Метрический монтаж: к теории полиметрических композиций // Signsystmstudies, 2013. - №2-3
31. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю.М. Лотман – Таллин: Ээстирамаат, 1973 – 92 с.
32. Мазин В. Сновидения кино и психоанализа. – СПб.: Скифия-принт, 2012. – 256 с.
33. Маньковская, Н. Б. Современное искусство как феномен техногенной цивилизации / Н. Б. Маньковская, В.В. Бычков. – М.: Редакционно-издательский отдел ВГИК, 2011. – 208 с.
34. Метьюс П. Погружаясь в реальность. Андре Базен вчера и сегодня. / Питер Метьюс; пер. С. Ишевская // Киноведческие записки: историко-теоретический журнал. №55 – 2001. – с. 142-148
35. Митта А. Кино между адом и раем: кино по Эйзенштейну, Чехову, Шекспиру, Куросаве, Феллини, Хичкоку, Тарковскому... - М.: АСТ, 2012. – 496 с.

36. Мкртычева, М. С. Кино как предмет социологического изучения: возможности и перспективы / М. С. Мкртычева // Теория и практика общественного развития. – Краснодар, 2012. – №12.
37. Паперный В. Культура два. М.: Новое литературное обозрение, 1996 – 283 с.
38. Подлужный С. В. «Космическая одиссея и магический реализм (процессы внеязыковой идентификации в современном кинематографе)» // Знание. Понимание. Умение. – 2011. - №4. – С. 3 – 10.
39. Рейсц К. Техника киномонтажа. М.: Искусство, 1960. – 296 с.
40. Рикёр П. Метафорический процесс как познание, воображение и ощущение // Теория метафоры / Пер. с англ. М. М. Бурас и М. А. Кронгауза. – М.: Прогресс, 1990. – 456 с.
41. Роом А. Кино и театр (дискуссионно) // Советский экран. 1925. № 8. С. 56
42. Садуль Ж. Всеобщая история кино: В 4 т. Т. 3 / Пер. с фр. А. А. Худадовой. М.: Искусство, 1961. С. 192
43. Скорик Е. А., Скорик А. А. Монтаж изобразительного и кинематографического пространства // Научно-методический электронный журнал «Концепт». – 2014. – № 3 (март). – С. 16–20.
44. Смирнова В. А. ГаспарНоэ: исповедь культурного варвара / В. А. Смирнова // Искусствоведческий аналитический журнал «Искусство кино» / М.: Редакция журнала «искусство кино», 2003. - № 7.
45. Соколов А. Г. Монтаж: телевидение, кино, видео. Часть 1. – М.: «625», 2000. – 242 с.
46. Сомаини А. Возможности кино: История как монтаж в заметках ко «Всеобщей истории кино» Эйзенштейна / Пер. с ит. Натальи Рябчиковой // Киноведческие записки, 2012. – №100-101.

47. Тарасова М.В. Теория и практика диалога зрителя и произведения искусства / М.В. Тарасова. – Красноярск: Сиб. федер. Ун-т., 2015 – 236 с.
48. Тарасова, М. В. Коммуникативные основы художественной культуры: монография / М. В. Тарасова, В. И. Жуковский. – Красноярск: Сибирский федеральный ун-т, 2010. – 145 с.
49. Тарковский А. Уроки режиссуры. М: Всероссийский институт переподготовки и повышения квалификации работников кинематографии (ВИППК), 1992 – 92 с.
50. Успенский Б. А. Поэтика композиции. Структура Художественного текста и типология композиционной формы // Б. А. Успенский. Поэтика композиции. СПб: Азбука, 2000. – 348 с.
51. Фунтикова С. А. Эволюция монтажных принципов в художественном кино: эстетический аспект. // Московский государственный университет культуры и искусств. №6. – 2011. – С. 250-254
52. Эйзенштейн С. М. Монтаж 1938 // Эйзенштейн С. Собр. Соч.: В 6 т. Т. 2. – М.: Искусство, 1964 – 566 с.
53. Эйзенштейн С. М. Монтаж аттракционов Т. 2. – М.: Искусство, 1964. С. 269 – 273.
54. Эйзенштейн С. М. Монтаж: Четвёртое измерение в кино. – М.: ВГИК, 1998. – 193 с.
55. Ямпольский М. Б. Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино. – М.: Наука, 1988. – 240 с.
56. Affron C., Affron M.J. Sets in Motion: Art Direction and Film Narrative. New Brunswick: Rutgers University Press, 1995. – 252 p.
57. Bordwell D. Poetics of cinema / D. Bordwell. – Routledge. Tailor & Francis group. London, 2008. – 431 p.
58. Butler, C. Postmodernism: a Very Short Introduction. / C. Butler. – Oxford university press, 2002. –159 p.

59. Chin D., Qualls L. «Bees in the bonnet» // A journal of Performance and Art – 2007. - №2. – P. 16 – 20.
60. Colak M. The New Extremism: Representation of Violence in the New French Extremism / M. Colak // VI CONGRÉS INTERNACIONAL COMUNICACIÓ I REALITAT FACULTAT DE COMUNICACIÓ BLANQUERNA - UNIVERSITAT RAMON LLULL TRÍPODOS EXTRA, Barcelona, 2011. – № 3. – C. 491-499
61. Macdonald S. Montage as Chinese: Modernism, the Avant-garde, and the Strange Appropriation of China // Modern Chinese literature and culture, 2007. - №2. – 151-199 p.
62. Mitry J. The aesthetics and psychology of the cinema. / Translated by Christopher King. – Indiana university press, 1997. – 161 p.
63. Muldoon M. Tricks of Time: Bergson, Merleau-Ponty and Ricoeur in Search of Time, Self and Meaning. Pittsburgh: Duquesne University Press, 2006. – 340 p.
64. Smith G. «Live Flesh» // ProQuest – 1998. - №6. – P. 11 – 22.
65. Storaro V. Writing with light. Part II. Colors. Electa, Accademia-dell'immagine. Milan, 2002. – 332 p

ПРИЛОЖЕНИЕ А

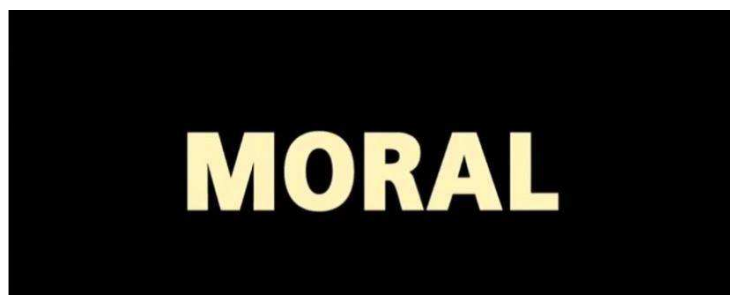


Рисунок А.1 – Последовательность кадров в фильме «Один против всех»



Рисунок А. 2 –Крупные планы в фильме «Один против всех»

ПРОДОЛЖЕНИЕ ПРИЛОЖЕНИЯ А



Рисунок А. 3 – Финальный кадр из фильма «Необратимость»: «Время разрушает всё»



Рисунок А. 4 – Отражение главного героя фильма «Вход в пустоту»



Рисунок А. 5 –Галлюцинация героя в фильме «Вход в пустоту»

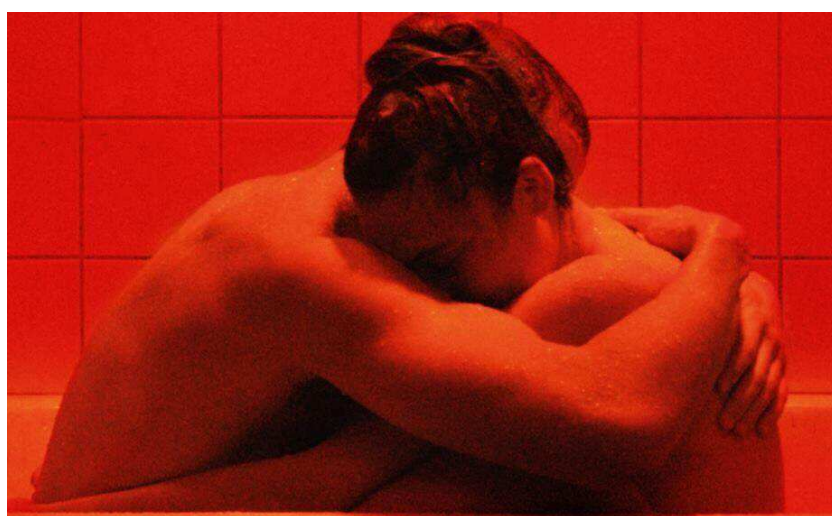


Рисунок А. 6 –Кадр из фильма «Любовь»

Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение
высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
Гуманитарный институт
Кафедра культурологии

УТВЕРЖДАЮ
Заведующий кафедрой
Н.П. Копцева
Гуманитарный институт
20 » июня 2018г.



БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

50.03.01 Искусства и гуманитарные науки

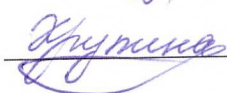
ОСОБЕННОСТИ МОНТАЖА КАК ХУДОЖЕСТВЕННОГО СРЕДСТВА В
КИНОПРОИЗВЕДЕНИЯХ ГАСПАРА НОЭ

Руководитель



канд. филос. наук Н.М. Лобакова

Выпускник



А.А. Крупина

Красноярск 2018

Продолжение титульного листа ВКР по теме «Особенности монтажа как художественного средства в кинопроизведениях Гаспара Ноэ».

Нормоконтролер

A handwritten signature in blue ink is written over a horizontal line. The signature is stylized and appears to be 'А.Е. Худоногова'.

А.Е. Худоногова