

Р. В. Коробко

Ракурс – технический прием и метафора в кинематографе

Анализ специальной литературы показал, что существует три способа познания природы кинематографической деятельности: практико-ориентированный – от кинооператоров и кинорежиссеров; семиотический – от теоретиков и искусствоведческий – от киноведов.

В статье соотнесены позиции различных авторов практико-ориентированного подхода, призмой которого определен ракурс, участвующий в создании образа с помощью метафоры. Представлено обобщение правил профессиональной культуры кинематографиста по формированию ракурса через динамику образа во времени и пространстве.

Сделан вывод, что практико-ориентированный (определяемый нами как процессный) подход изучения кинематографической деятельности обеспечил практиков кино типовыми правилами профессиональной культуры по созданию художественных образов, но поверхностно раскрыл их природу.

Отмечено, что семиотический способ познания кино через призму ракурса опирается на процессный подход.

Ключевые слова: ракурс, художественный образ, метафора, художественные средства, правила и приемы, профессиональная культура кинематографа.

R. V. Korobko

Framing – a Technical Method and Metaphor in Cinema

The analysis of special literature has indicated that there are three ways of understanding the nature of cinema: practice-oriented by directors, cinematographers, production designers, producers and screenwriters; semiotic focus is from theoreticians; and art focus is from film critics.

The article reviews positions of the various authors' practice-oriented approach with framing specified as a prism that forms an image using a metaphor.

The article represents generalization of rules of professional filmmaker's culture regarding formation of framing through dynamics of the image in time and space.

It is concluded that the practice-oriented approach (defined by us as a process-oriented one) of the study of cinematographic activities provides film practitioners with typical professional culture rules for creation of artistic images, but revealed their nature superficially.

The article points that the semiotic method of cognition of cinema through the prism of framing relies on the process approach.

Keywords: artistic image, metaphor, stylistic elements, rules and methods, professional culture of cinema.

Современная культура кинематографической деятельности сформирована на основе практико-ориентированного (или процессного) подхода познания мира. Между сложившейся и существенно развившейся тенденцией искусствоведческого и/или семиотического анализа кинопроизведений и тенденцией изучения практической деятельности кинотворцов, включая их опыт самоанализа, нет содержательной корреляции. Статья призвана обозначить пути установления этой корреляции.

Кинематограф выделяет из других искусств уникальный творческий инструмент – кинокамера, которая обладает способностью проецировать художественный образ динамики времени и пространства в жесткие рамки кинофрейма.

Авторский творческий замысел (сценариста, режиссера-постановщика, художника-постановщика, оператора-постановщика), реализуемый посредством различных выразительных

средств (монтаж, освещение, цвет, тень, композиция и т. д.), в итоге интегрируется в механический взгляд кинокамеры, создающей художественный образ в кадре посредством динамики положения кинокамеры в пространстве (и динамики положения объектов съемки, динамики «зума» камеры (выбора плана) и динамики оптической перспективы («фокуса», резкости).

Ракурс – технический прием

В контексте кинематографического искусства дефиниция «ракурс» традиционно включает несколько смысловых коннотаций: техническое средство, средство создания художественного образа, авторский взгляд.

В рамках настоящего исследования были изучены технические и художественно-образные подходы к пониманию ракурса.

На заре отечественного кинематографа, в 1895–1905 гг., ракурс имел значение лишь как

техническое средство кинематографической фиксации объектов реальности. Но начиная с 1908–1910 гг. все технические кинематографические средства, наряду с ракурсом, стали завоевывать статус средств художественной выразительности, с помощью которых авторы трактовали реальность, выражая к ней свое эстетическое отношение, – эстетически субъективировались [5, с. 274].

Однако несмотря на развитие творческой составляющей ракурса, подавляющее большинство исследователей кинематографического языка на этапе становления кинематографа понимали ракурс, прежде всего, как технический прием.

Этот подход настолько вошел в профессиональную культуру кинематографа, что и в настоящее время под ракурсом часто понимают только технический прием – точку съемки.

При этом в кинематографической практике термин «ракурс» закрепился также в качестве обозначения оригинальной точки съемки, которая существенно отличается от типовой среднеростовой точки съемки.

Такое применение слова «ракурс» возникло из необходимости краткого и точного указания на нетипичную точку съемки. Производными этого смысла стали следующие правила-команды-термины: «снимать в нижнем (либо верхнем) ракурсе», или более кратко – «в нижнем (либо в верхнем) ракурсе», или совсем кратко – «в ракурсе».

В этом контексте под ракурсом понимают любое, а чаще радикально измененное, положение оптической оси камеры относительно вертикальных плоскостей снимаемого объекта, отличное от прямого угла [9, с. 118].

Ракурс как общий технический прием («точка съемки») и как «частный случай» точки съемки («верхний (нижний) ракурс») имеет множественную рефлексию в специальной кинематографической литературе.

При этом многие авторы не разделяют эти понятия, используя «ракурс» как единственный термин в различных вариациях. Так, один из основоположников советской школы кинооператорского искусства А. Д. Головня использует термин одновременно в общем и особенном технических смыслах [2]. Отметим, что авторы Энциклопедического словаря кино указывают на то, что кинооператор А. Д. Головня «...осваивал новый монтажный метод работы с его динамичной сменой планов, *точек съемки и ракурсов ...*», работая над «Шахматной горячкой» и «Механикой головного мозга» с режиссером В. И. Пудовкиным, а также

«...использовал *ракурсы съемки...*» в работе над «Концом Санкт-Петербурга» (1927), рождая метафору «огромного города и раскрывая «музыки революции» [5, с. 98]. Данный подход особенно ярко выражается в специальных статьях «Ракурс съемки, прием операторского искусства», «Ракурсные съемки» [5, с. 343].

В своих суждениях по семиотике кино Ю. М. Лотман использует понятие «нейтрального ракурса», определяя его как точку съемки, при которой «ось зрения параллельна уровню земли и перпендикулярна экрану», а также понятие «выраженного ракурса» – точку съемки, отличную от нейтрального ракурса, имеющую «различные виды смещения оси зрения по вертикали и горизонтали» [8, с. 33–34].

Ю. М. Лотман использует понятия «нейтрального ракурса» и «выраженного ракурса» в контексте описания технического приема реализации творческого замысла, основанного на так называемом «механизме различий» киноязыка – системе ожиданий (которую задают «повторяемость элементов, бытовой или художественный опыт зрителей») и нарушении этой системы не разрушающими ее средствами [8, с. 33]. Таким образом, Лотман интегрировал техническую и художественно-образную составляющие ракурса на природно-познавательном уровне.

Изучению ракурса с художественно-образных позиций посвящены труды многих авторов, среди которых выделяются работы известного исследователя (поэта, драматурга, сценариста, критика, литературоведа, теоретика кино) Ю. Н. Тынянова.

Ю. Н. Тынянов выделяет два основных стилистических средства, с помощью которых выявляются соотношения между «героями» кадра, – ракурс и освещение, полагая, что ракурс – есть ключевое стилистическое средство дифференцирования [11, с. 330]. Выбирая ракурс, кинематографист выделяет пространство, что приводит к внутреннему единству каждого кадра, «в результате чего соотношение между предметами или внутри предмета – между его элементами – перераспределяется. Каждая вещь становится соотносительна с другими и с целым кадром. Предметы деформируются» [11, с. 335–336]. По мнению Ю. Н. Тынянова стилистические элементы, как элементы системы, должны работать на единство системы – стилистическая неорганизованность, случайный порядок ракурсов недопустимы [11, с. 338]. При этом разные стилистические средства имеют разную силу воздействия, и не всегда применимы силь-

ные стилистические средства. Текст зависит от контекста [11, с. 331].

Таким образом, Ю. Н. Тынянов указывает на то, что ракурс является творческим инструментом, который интегрирует кадр, объединяя все его составляющие, и участвует в создании выразительного образа реальности.

Приемы и правила

Документалист С. Е. Медынский исследовал вопросы создания изобразительной модели документального факта на двумерной плоскости кадра через главные признаки снимаемого объекта [10, с. 15–16].

В изобразительных искусствах хорошо известно, что для передачи образа пространства и объема через создание иллюзии третьего измерения на двумерной плоскости используется изобразительный прием перспективы.

В кинематографической, в частности кинооператорской, культуре для передачи объема и пространства на двумерной плоскости кадра принято использовать такие приемы перспективы, непосредственно связанные с композицией и ракурсом кадра, как линейная перспектива, тональная перспектива, оптическая перспектива, эффект заслонения и характер освещения [объекта съемки] [10, с. 26–34].

Также принято различать кинематографические планы по крупности изображения. Смена плана в кадре достигается пространственной динамикой камеры, динамикой зума камеры (объектива с переменным фокусным расстоянием; трансфокатора) и динамикой объекта съемки [11, с. 324].

Существует шесть видов крупности планов, которые уже стали стандартом или системой планов [11, с. 324]. Этой системы придерживаются большинство теоретиков и практиков кино: Л. В. Кулешев [3], А. Д. Головня [9], Л. П. Дыко [8], С. Юткевич [6], С. Е. Медынский [10], А. Г. Соколов [1], Б. Браун (Blain Brown) [5, p. 17], П. Холмс (Per Holmes) [4] и др.

Наиболее лаконично данная система описана американским теоретиком кино Стивеном Д. Кацом, который различает планы по масштабу ключевого объекта съемки: Long shot (Дальний план, сверх общий план), Full shot (общий план, ростовой план), Medium full shot (второй средний), Cowboy shot, Medium shot (средний план), Medium close shot (средний плотный, «Молочный план»), Close shot (крупный план), Wide close-up (широкое укрупнение), Full close-up (полное укрупнение), Medium close-up (среднее укрупне-

ние), Extreme close-up (сверхукрупнение) [2, p. 121].

Стивен Д. Кац отмечает, что классическая типология планов строится на сложившихся конвенциях изображения человеческой фигуры и определяется тенденциями искусства «пост-Ренессанса» [4, p. 121–123].

Важным способом реализации кинематографического ракурса является погружение зрителя в пространственные и временные отношения объектов мизансцены [4].

Одним из первых сформулировал эту закономерность советский кинорежиссер, сценарист и теоретик кино Л. В. Кулешов. Им используется понятие «генеральное направление» – это направление съемки, как правило, общего плана, которому должны соответствовать все остальные планы сцены. Чтобы отобразить пространственную взаимосвязь между двумя взаимодействующими персонажами, он предложил создать эффект пересечения их взглядов в соседних кадрах: чтобы показать пространственные отношения героев А и Б, смотрящих друг на друга (стандартная диалоговая сцена), надо, чтобы в первом кадре герой А смотрел вправо по кадру, а герой Б – влево, или наоборот [7, с. 256–258].

Одним из базовых приемов погружения зрителя в пространственные и временные отношения объектов съемки является правило, имеющее несколько названий: «линия (или ось) взаимодействия», «система треугольника», «правило 180 градусов» или его жаргонизмы или социолекты – «восьмерка», «обратный план» или «обратная точка [съемки]» и др.

Все эти типовые технические приемы погружения зрителя в пространственные и временные отношения героев на основе приемов «плана» и «линии взаимодействия» составляют основу такого знаменитого видеокурса для кинематографистов, как «Голливудский курс операторского мастерства: основной курс мизансценирования» Петра Холмса [12].

Так называемое «правило 180 градусов» впоследствии описывалось многими исследователями, однако его изложение теоретиком кино Стивеном Д. Кацом представляется наиболее полным, вобравшим весь положительный опыт предшествующих исследователей, но при этом лаконичным [4].

Стивен Д. Кац [2] также утверждает, что способы выявления пространственных и временных отношений образуют единый стиль фильма – «continuity style».

Исследователь выделяет понятие «линия взаимодействия» или «ось взаимодействия» [4, р. 129–130]. Так, осью взаимодействия принято считать воображаемую ось, соединяющую в пространстве два взаимодействующих между собой субъекта сцены. В большинстве случаев вектор взаимодействия совпадает с вектором взгляда, что упрощает схематичное построение взаимосвязей между субъектами, особенно при подготовке к съемкам на этапе планирования, а также позволяет использовать направление взгляда для более яркого выявления пространственных взаимоотношений, в том числе для создания метафоры социальных, психологических и иных отношений между персонажами.

Практик и теоретик кино, кинооператор Л. В. Коновалов, читающий авторский курс монтажа на кинооператорском факультете ВГИК, предложил три основных типа пространственного расположения камеры относительно оси взаимодействия двух объектов (персонажей), определяемых разными драматургическими задачами [6]:

– Первый тип используется для изображения состояния «отстраненности» («отрешенности») персонажа от внешних обстоятельств. Такой тип реализуется ракурсом, при котором оптическая ось камеры перпендикулярна оси взаимодействия – профильная точка съемки.

– Второй тип используется для изображения «активного взаимодействия» между персонажами, а точнее – роли персонажа в этом взаимодействии. В данном случае используется ракурс, при котором оптическая ось камеры стремится к оси взаимодействия персонажей (или даже совпадает с нею), – точка съемки в фас.

– Третий тип используется для изображения «пассивного взаимодействия» объектов сцены. То есть взаимодействие изображается, но не выделяется как нечто особенное, важное; акцент на эмоциональное состояние персонажа незначительный. Для этого используется ракурс, при котором оптическая ось камеры образует с осью взаимодействия угол, близкий к 45 градусам, – точка съемки в три четверти.

Представляется, что «дискретность» типов пространственного расположения камеры, по Л. В. Коновалову, может быть заменена одним обобщающим правилом выбора ракурса: чем меньший угол образуется между осью взаимодействия объектов съемки и оптической осью камеры, тем больший акцент делает автор на эмоциональном состоянии персонажей, тем драматичнее переживает зритель изображаемый образ.

Технический прием как способ создания метафоры

Надо признать, что все описанные правила, хотя и претендуют на статус универсальных ориентиров, на деле имеют ограниченную зону применения. Поэтому каждый автор кинопроизведения (режиссер, оператор) при реализации конкретного творческого и технического решения выбирает используемые им правила из устоявшихся либо изменяет их под свои задачи, опираясь на жанр создаваемого кинопроизведения, а также на различные художественные и технические задачи, как и на «целевую аудиторию». Единицы и вовсе создают свои собственные уникальные правила, устанавливая новые конвенциональные отношения со зрителем, тем самым развивая кинематографический язык.

Ниже представлен анализ некоторых фрагментов и даже отдельных кадров современного использования кинематографического языка, демонстрирующего правила выбора ракурса для создания яркого художественного образа посредством метафоры. Задачей данного анализа является демонстрация принципов функционирования ракурса не только как технического средства, но и, главное, как средства художественной выразительности. Поскольку ракурс не работает сам по себе, а только в контексте драматургических задач и других выразительных стилистических средств, то в анализ включены важные для раскрытия того или иного примера детали.

Отметим современный британский научно-фантастический фильм-драму «Из машины» («Ex Machina») – дебютную работу режиссера Алекса Гарленда и уже опытного оператора Роба Харди.

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

Внимание к фильму привлек, в частности, богатый метафоричный язык, реализованный с активным применением ракурса как изобразительного приема.

Буквально в первых кадрах фильма ракурс используется как выразительное средство и принимает активное участие в создании метафоры. Однако такое применение ракурса представлено нашему вниманию еще раньше – до начала фильма. Дело в том, что заставка британского телека-

нала Film 4 – заказчика фильма – реализована по принципу метафоры с применением именно ракурса. Это круговое движение камеры с точкой фокуса в центре круга, где расставлены используемые в кинопроизводстве штативы с разнородно закрепленными на них разнообразными объемными буквами, кубами и другими фигурами. Камера делает «облет» этой бесструктурной композиции кинооборудования на четверть круга, и по мере движения ракурса к его финальной точке оказывается, что все эти объемные фигуры складываются в логотип компании, который к тому же теряет объем и воспринимается как двухмерный. На наш взгляд, это является своеобразным «визуальным слоганом» компании, который можно вербализировать следующим образом: «Мы превращаем технические “железяки” в художественный образ [одним лишь ракурсом]». Иконичный пример главной проблемы данной статьи...

Первая сцена фильма, играющая экспозиционную роль в его общей драматургической структуре, происходит в офисе некой IT-компании, по коридорам которой ходят работники со всевозможными гаджетами; сотрудники в хайтек-интерьерах со стеклянными перегородками и неоновыми лампами, придающими некоторую сказочность происходящему, работают за новейшими компьютерами. Один из них (наш главный герой) – Кaleb, светловолосый парень лет 25.

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

В самом первом из этой группы кадров без всякого специального (нарочитого) акцента дана ме-

тафора главной проблемы всего фильма – проблемы виртуальной реальности. Одна из сотрудниц компании, работающая за компьютером, размещена практически у края кадра слева, взгляд ее ориентирован за кадр, что подчеркивает внутреннюю концентрацию персонажа на работе (яркий пример одного из правил, описанных Л. В. Коноваловым). Кадр снят через стеклянную «стену», разделяющую кабинеты, сквозь которую сотрудники внутри кабинетов «просвечиваются», а другие сотрудники в коридоре отражаются, что создает эффект неоднозначности увиденного. Насколько «реальна» представленная реальность? Что есть реальность, а что – ее отражение? Эта метафора поднимает один из главных вопросов, составляющих кульминацию фильма.

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

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

маски, обводящие лицо, «трекеры» на частях лица и иные изобразительные атрибуты «трекинга», «ротоскопинга» и иных приемов, используемых в технологиях так называемого компьютерного зрения для распознавания визуальных образов.

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

В следующей монтажной фразе – небольшой сцене в вертолете – герой узнает, что, оказывается, они летят над владениями разработчика уже два часа, что явно означает его невероятную обеспеченность. Для поддержки данного вербального образа изобразительным использован ракурс из следующего кадра. Это общий план, снятый широкоугольным объективом с нижней точки, расположенной близко к неотвесному водопаду, в композиции кадра занимающий половину кадра, и небо в другой половине, на фоне которого он эффектно появляется из-за горизонта в центре кадра, продолжая движение по диагонали в верхний правый угол кадра – движение, демонстрирующее успех.

Самое яркое, на наш взгляд, применение ракурса для создания метафоры в данном фильме – кадр, изображающий, как главный герой, получив у «умной» охранной системы карту на свое имя, прикладывает ее и заходит внутрь здания. Точка съемки при этом находится на улице (вне здания). Когда герой заходит в дверь (недюжинной толщины), мы наблюдаем, как она медленно начинает

закрываться, оставляя нашему взору все меньшую полоску – щель, которая медленно исчезает, оставляя героя внутри. К концу кадра камера заканчивает свой медленный наезд на тот самый электронный замок, который, закрывшись, сменяет цвет светодиода на красный. С помощью стандартного набора типовых правил ракурса, примененных точно и в меру, с учетом контекста драматургических задач, создана яркая изобразительная метафора – наш главный герой отсюда уже не выйдет.

Анализ процессного подхода познания кинематографической деятельности показал, что он обеспечил практиков кино типовыми правилами профессиональной культуры по созданию художественных образов, но поверхностно раскрыл их природу. Также следует отметить, что семиотический способ познания кино через призму ракурса опирается на процессный подход.

Библиографический список

1. Браун, Блейн. Кинооператорство: теория и практика : визуализация для кинооператоров и режиссеров [Текст] / В. Brown. – MA 02451, USA: Focal Press, 2012. – 370 с.
2. Головня А. Д. Мастерство кинооператора [Текст] / А. Д. Головня ; под ред. И. Н. Владимирцевой. – М. : Искусство, 1965. – 240 с.
3. Дыко, Л. П. Основы композиции в фотографии [Текст] : 2-е изд. / Л. П. Дыко. – М. : Искусство, 1989. – 74 с.
4. Кац, Стивен Д. (Стивен Дуглас), 1950–. Кинорежиссура кадра за кадром : визуализация от концепции до экрана [Текст] / Стивен Д. Кац. – Студио Сити, Калифорния 91604, США / Абингтон, Великобритания: Michael Wiese Productions / Focal Press, 1991. – 370 с.
5. Кино: Энциклопедический словарь [Текст] / гл. ред. С. И. Юткевич ; редкол. Ю. С. Афанасьев, В. Е. Баскаков, И. В. Вайсфельд и др. – М. : Сов. Энциклопедия, 1987. – 640 с.
6. Коновалов Л. В. Режиссура монтажа [Электронный ресурс]. – Электрон. видео, зв. дан (поток. воспроизв.) / Л. В. Коновалов, орг. «Лестница», публ. С. Чупров. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=UcpNDFhatGk>, дата обращения: 17.11.2016. – 45 мин. 29 сек.
7. Кулешев, Л. В. Основы кинорежиссуры [Текст] : рек. указ. ком-та по делам кинематографии при СНК СССР в кач. учеб. пособия для студентов киноуниверситетов и актерских киношкол / Л. В. Кулешев ; Всес. гос. ин-т кинематогр. Кафедра режис. – М. : Госкиноиздат, 1941. – 462 с., 2 л. ил. : ил. – Б. ц.
8. Лотман, Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики [Текст] / Ю. М. Лотман. – Таллин : Эсти Рамаат, 1973. – 92 с.

9. Медынский, С. Е. Мастерство оператора-документалиста [Текст] / С. Е. Медынский. – М. : Издательство 625, 2004. – 144 с. : ил.

10. Соколов, А. Г. Монтаж: телевидение, кино, видео [Текст] / А. Г. Соколов. – М. : Изд. А. Дворников, 2000. – 242 с. : 153 ил.

11. Тынянов, Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино [Текст] / Ю. Н. Тынянов. – М. : Наука, 1977. – 572 с.

12. Холмс, Пер. Голливудский курс операторского мастерства : основной курс мизансценирования [Видеозапись] / П. Холмс. – Режим доступа: <http://www.hollywoodcamerawork.com/the-master-course-in-high-end-blocking-and-staging.html>, дата обращения: 27.12.2016.

13. Юткевич, С. И. Поэтика режиссуры. Театр и кино [Текст] / С. И. Юткевич. – М. : Искусство, 1986. – 472 с.

Bibliograficheskiy spisok

1. Braun, Blejn. Kinooperatorstvo: teorija i praktika : vizualizacija dlja kinooperatorov i rezhisserov [Tekst] / B. Brown. – MA 02451, USA: Focal Press, 2012. – 370 s.

2. Golovnja A. D. Masterstvo kinooperatora [Tekst] / A. D. Golovnja ; pod red. I. N. Vladimircvoj. – M. : Iskusstvo, 1965. – 240 s.

3. Dyko, L. P. Osnovy kompozicii v fotografii [Tekst] : 2-e izd. / L. P. Dyko. – M. : Iskusstvo, 1989. – 74 s.

4. Кас, Стивен Д. (Stiven Duglas), 1950–. Kinorezhissura kadra za kadrom : vizualizacija ot koncepcii do jekrana [Tekst] / Stiven D. Kas. – Studio Siti, Kalifornija 91604, SShA / Abington, Velikobritanija: Michael Wiese Productions / Focal Press, 1991. – 370 s.

5. Kino: Jenciklopedicheskiy slovar' [Tekst] / gl. red. S. I. Jutkevich ; redkol. Ju. S. Afanas'ev, V. E. Baskakov, I. V. Vajsfel'd i dr. – M. : Sov. Jenciklopedija, 1987. – 640 s.

6. Konovalov L. V. Rezhissura montazha [Jelektronnyj resurs]. – Jeletron. video, zv. dan (potok. vosproizv.) / L. V. Konovalov, org. «Lestnica», publ. S. Chuprov. – Rezhim dostupa: <https://www.youtube.com/watch?v=UcpNDFhatGk>, data obrashhenija: 17.11.2016. – 45 min. 29 sek.

7. Kuleshev, L. V. Osnovy kinorezhissury [Tekst] : rek. ukaz. kom-ta po delam kinematografii pri SNK SSSR v kach. ucheb. posobija dlja studentov kinovuzov i akterskih kinoshkol / L. V. Kuleshov ; Vses. gos. in-t kinematogr. Kafedra rezhis. – M. : Goskinoizdat, 1941. – 462 s., 2 l. il. : il. – B. c.

8. Lotman, Ju. M. Semiotika kino i problemy kinonestetiki [Tekst] / Ju. M. Lotman. – Tallin : Jesti Ramaat, 1973. – 92 c.

9. Medynskij, S. E. Masterstvo operatora-dokumentalista [Tekst] / C. E. Medynskij. – M. : Izdatel'stvo 625, 2004. – 144 с. : ил.

10. Sokolov, A. G. Montazh: televidenie, kino, video [Tekst] / A. G. Sokolov. – M. : Izd. A. Dvornikov, 2000. – 242 s. : 153 il.

11. Tynjanov, Ju. N. Pojetika. Istorija literatury. Kino [Tekst] / Ju. N. Tynjanov. – M. : Nauka, 1977. – 572 s.

12. Holms, Per. Gollivudskij kurs operatorskogo masterstva : osnovnoj kurs mizanscenirovanija [Videozapis'] / P. Holms. – Rezhim dostupa: <http://www.hollywoodcamerawork.com/the-master-course-in-high-end-blocking-and-staging.html>, data obrashhenija: 27.12.2016.

13. Jutkevich, S. I. Pojetika rezhissury. Teatr i kino [Tekst] / S. I. Jutkevich. – M. : Iskusstvo, 1986. – 472 s.