



Художественный язык фильмов Пон Чжунхо

Выполнила студентка РГГУ 4 курса ФИИ
группы ТиПСИ очного отделения
Маякина Татьяна Александровна;
Научный руководитель: *Сергей Юрьевич*
Штейн

МАЭСТРО



- ◇ Пон Чжунхо – кинорежиссёр корейской Новой Волны, состоявшийся в период «бума» на фоне происходящего в стране экономического кризиса 1997-2000-х гг., добившийся успеха как локального, так и мирового;
- ◇ Не первый корейский кинорежиссёр, снявший фильмы при содействии иностранных кинокомпаний и иностранного, преимущественно англоязычного каста, однако он – первый, кто вышел на *такой* уровень и *такой* масштаб мирового признания;
- ◇ Пон Чжунхо – любитель играть с жанрами в своих фильмах, а также режиссёр, взявший в привычку работать над своими фильмами совместно с уже полюбившимися ему актёрами как локальными, так и зарубежными (Сон Канхо и Тильда Суинтон).

- ◆ **Проблема исследования:** отсутствие целостного знания в отношении создания изобразительного решения в фильмах Пон Чжунхо;
- ◆ **Цель исследования:** формирование целостного знания в отношении использования изобразительного решения в фильмах режиссёра.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

- ◇ Воспоминания об убийстве / 살인의 추억 (2003, реж. Пон Чжунхо, Республика Корея), игр.
- ◇ Лающие собаки никогда не кусают / 플란다스의 개 (2000, реж. Пон Чжунхо, Республика Корея), игр.
- ◇ Мать / 마더 (2009, реж. Пон Чжунхо, Республика Корея), игр.
- ◇ Монстр / 괴물 (2006, реж. Пон Чжунхо, Республика Корея), игр.
- ◇ Окча / 옥자 (2017, реж. Пон Чжунхо, США, Республика Корея), игр.
- ◇ Паразиты / 기생충 (2019, реж. Пон Чжунхо, Республика Корея), игр.
- ◇ Сквозь снег / 설국열차 (2013, реж. Пон Чжунхо, Республика Корея), игр.
- ◇ Токио! / Токуо! (2008, реж. Пон Чжунхо, Мишель Гондри, Лео Каракс, Республика Корея, Япония, Германия, Франция), игр.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ РЕШЕНИЕ ФИЛЬМОВ ПОН ЧЖУНХО

◆ **Повествование** – которое отвечает на вопрос «*что?*» – а именно персонажи, их внутренний мир, их взаимоотношения с другими персонажами и события, которые происходят с ними;

и

◆ **Дискурс** – который отвечает на вопрос «*как?*» – а это и есть ответ на вопрос о том, какими же методами и способами пользуются кинорежиссёры для передачи пространства в своих картинах, поскольку именно дискурс истории позволяет нам понять, какими средствами рассказывается сама эта история, то есть как она передана.

1. Фокализация и темпоральность.

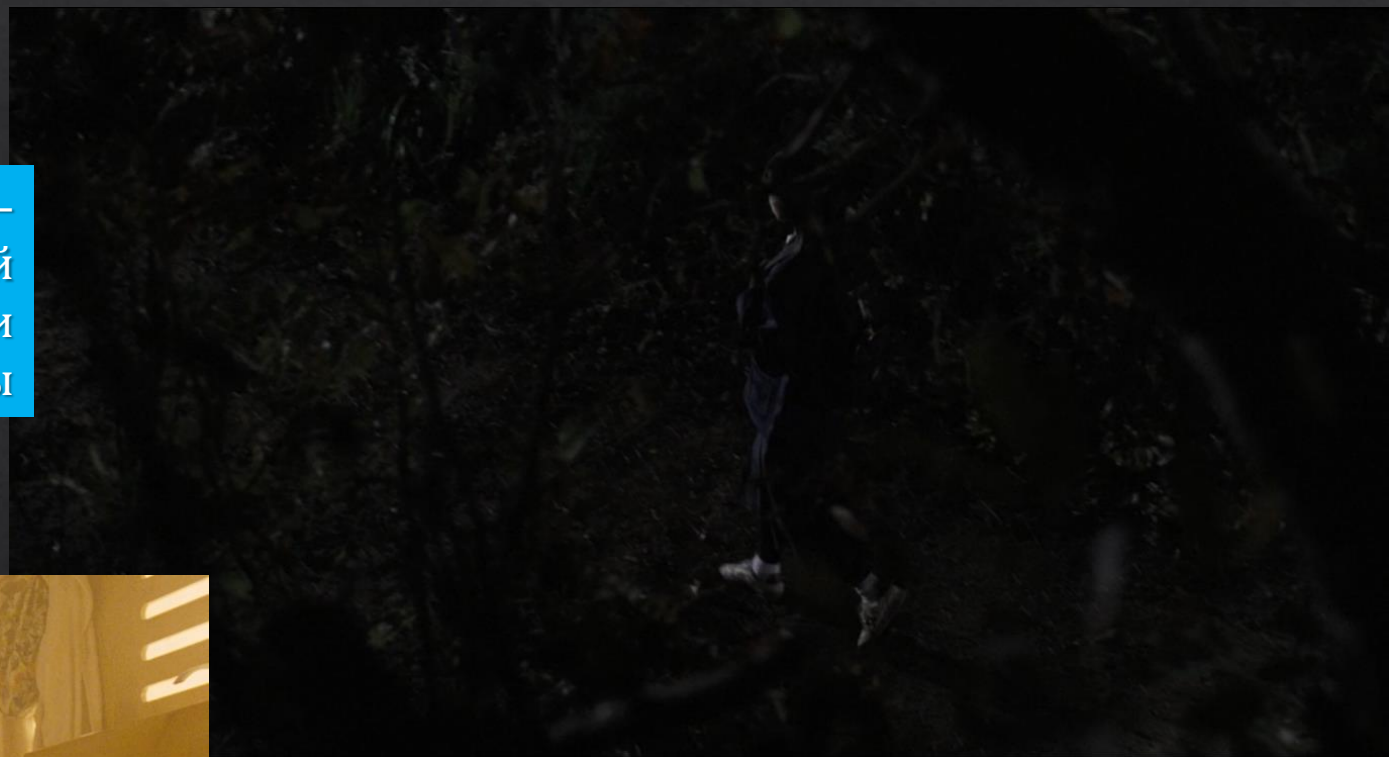
- ◆ **Фокализация** – это та позиция, с точки зрения какого фокального персонажа рассказывается история. Она может быть внешней, внутренней или же нулевой.
 1. Внешняя фокализация – это та фокализация, при которой персонажи (обычно) обладают знанием большим, нежели сам зритель, а также эти самые персонажи могут зрителя вводить в заблуждение и обманывать.
 2. Нулевая фокализация – это фокализация, при которой у нас есть всевидящий повествователь, знающий всё о своих персонажах, их прошлом и о той ситуации, в которой они оказались.
 3. Внутренняя фокализация – когда происходящее рассказывается и показывается через призму восприятия фокального персонажа.
- ◆ **Темпоральность** – временная линия сюжета.
 - Она может быть хронологичной, то есть линейной, а может быть и нехронологичной, то есть в сюжете могут быть как частые флэшбеки, так и флэшфорварды.

Фокализация

1. «Воспоминания об убийстве», 2003 – сцена с примером внутренней фокализации, когда мир видится глазами героя-убийцы



2. «Сквозь снег», 2013 – пример внешней фокализации, когда правда ускользает как от зрителя, так и от самих героев



Темпоральность



1. «Паразиты», 2019 – пример флэшфорварда на последних минутах фильма

2. «Мать», 2009 – пример флэшфорварда как открывающей сцены всего фильма

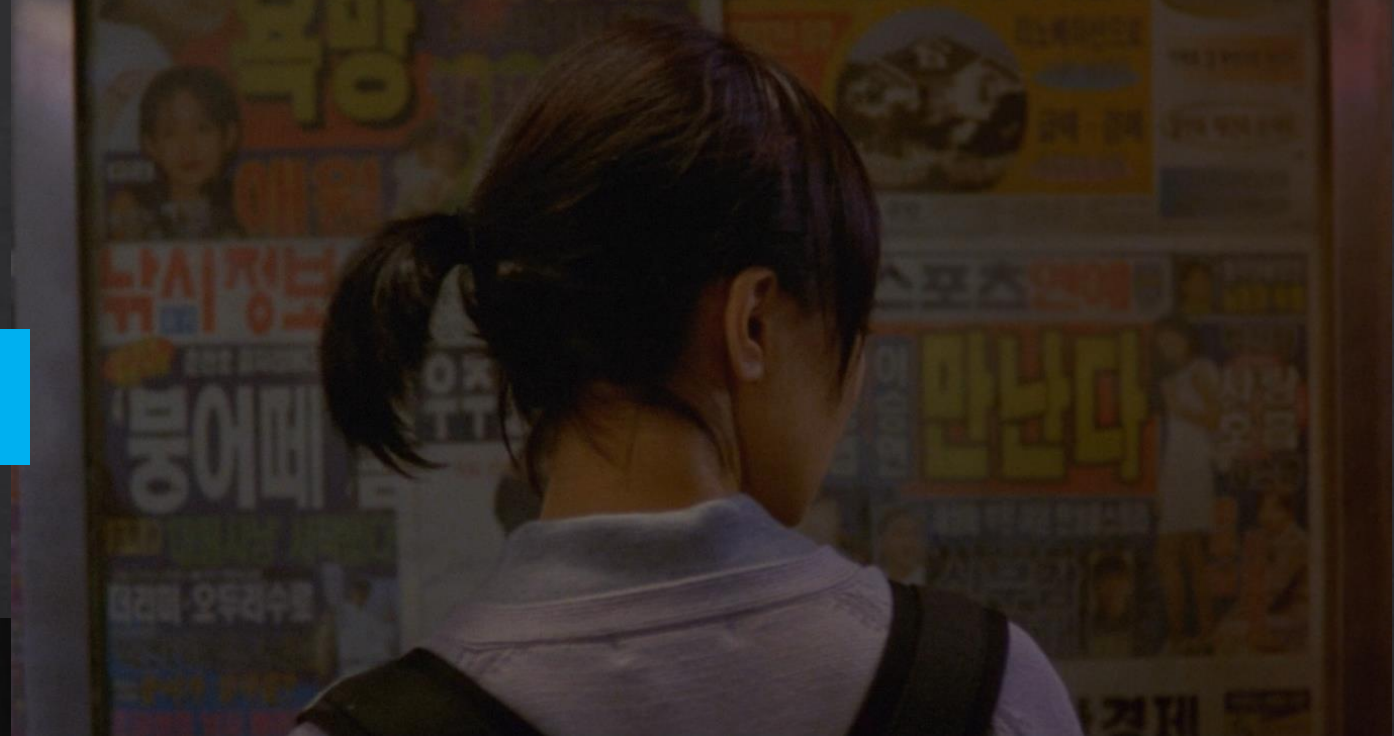


2. Операторская работа.

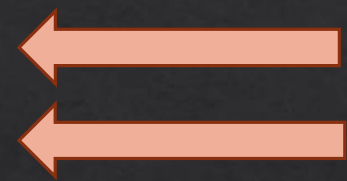
- ◆ - **Манера съёмки** – физический наезд камеры на объект, эффект следования камеры за объектом, эффект «ручной камеры», пролёты и съёмка кругом, горизонтальное и вертикальное панорамирование;
- ◆ - **Позиционирование операторской работы:** какая может быть камера?
 1. Всевидящая или активно повествующая камера;
 2. Камера-комментатор к происходящему;
 3. Наблюдающая камера.

Операторская работа: манера съёмки.

1. «Лающие собаки никогда не кусают», 2000 –
пример физического наезда камеры на объект



2. «Сквозь снег», 2013 - пример сцены с
камерой, следующей за объектом



«Паразиты», 2019 – горизонтальное и вертикальное панорамирование



Операторская работа: позиционирование операторской работы.



«Сквозь снег», 2013 – пример фильма с применением т.н. всевидящей камеры – нет зацикленности на одной точке, благодаря пролётам мы можем видеть не одно пространство рассмотрения, возможность камеры видеть происходящее с другого ракурса, «извне», там, где это не доступно видению героев

Всевидящая камера



1. «Лающие собаки никогда не кусают», 2000 – визуальный комментарий к чувствам персонажей, которые также отражаются и на пейзаже (Ынциль в одиночестве поедает мороженое после ссоры с мужем, в то время как за окном идёт сильный дождь = передача её душевных переживаний)

Камера-комментатор к происходящему

2. «Воспоминания об убийстве», 2003 – птицы тревожно взмывают вверх в эмоционально напряжённый момент для следователей, которые находятся в ожидании очередного убийства

Камера-наблюдатель



«Окча», 2017 – статичная и беспристрастная камера по отношению к происходящему, съёмка дальних планов, ощущение, что за этой историей кто-то наблюдает издалека; камера-наблюдатель

3. Светокомпозиция.

Функции света, по Патрику Китингу:

1. **Описательная** – светом описывается место действия, среда, в которой разворачивается место действия, происходит уточнение сеттинга;
2. **Эмоциональная** – при помощи света происходит передача настроения, которое способно отразиться на зрителе, вызвать у него определённые эмоции;
3. **Повествовательная** – при помощи света подчёркиваются сюжетные повороты, кульминационные моменты фильма, то есть нарратив сопровождается языком светопостановки;
4. **Создающая глубину** – нужна для того, чтобы показать объём, передать трёхмерность предмета в кадре;
5. **Композиционная** – с помощью неё светом выделяются композиционные центры интереса в кадре;
6. **Эстетическая** – нужна для того, чтобы сделать объект визуально привлекательным или же, наоборот, отталкивающим, анти-эстетическим.



1. «Сквозь снег», 2013 – описательная функция освещения: герои впервые видят дневной свет через окна поезда; светом описывается место действия (поезд) и происходит уточнение сеттинга – за окном всё белым-бело из-за сковавшего всю планету холода.

2. «Окча», 2017 – эстетическая функция света: холодный и контрастный свет, гарантирующий резкие и острые тени.



1. «Лающие собаки никогда не кусают», 2000 – композиционная функция света (лицо героини как центр композиционного интереса в сцене выхвачено холодным тусклым светом, а всё остальное в полутьме) + функция передачи глубины (передача объёма)



2. «Сквозь снег», 2013 – функция передачи глубины: светом показано то, как темнота «пожирает» человека в пространстве, вычленяя светом лишь его фигуру и полностью скрывая лицо.



1. «Воспоминания об убийстве», 2003 – повествовательная (резкий сюжетный поворот) и эмоциональная функции (передача настроения всей сцены, способность вызвать тревожность у зрителя)

2. «Мать», 2009 – повествовательная функция света: резко выхваченное светом лицо героини перебрасывает нас во флэшбек с её воспоминанием





«Паразиты», 2019 – пример многофункциональности света: описательная (описывается само пространство), композиционная (присутствует визуальный ритм и динамика из-за света, падающего на водную поверхность), эмоциональная (мрачность, драматичность момента), эстетическая функции (ощущение разрушения, хаоса и несправедливости)

4. Время и звук.

Video
2:06-2:36

- ◇ Можно сказать, что во всех своих фильмах относительно взаимосвязи звука и времени, Пон Чжунхо не делает чего-то особо кардинального: он привычно приглушает или же, наоборот, нагнетает звук там, где того требует драматичность момента, а время приостанавливает, чтобы дать зрителю всецело проникнуться происходящим.

5. Композиция кадра и композиционный центр интереса.



«Сквозь снег», 2013 – пример кадрирования в композиции – мы видим будто «рамку», с помощью которой обрезается пространство и происходит фокусирование внимания на персонажах по центру; таким образом, взгляд зрителя автоматически падает на композиционный центр интереса в кадре – на фигуру главного героя, Кёртиса



«Лающие собаки никогда не кусают», 2000 – пример вертикальной и горизонтальной симметрий, также кадр, передающий глубину, + пример размытого посреди резкого



- Пример расфокуса переднего плана и фокусировки на заднем

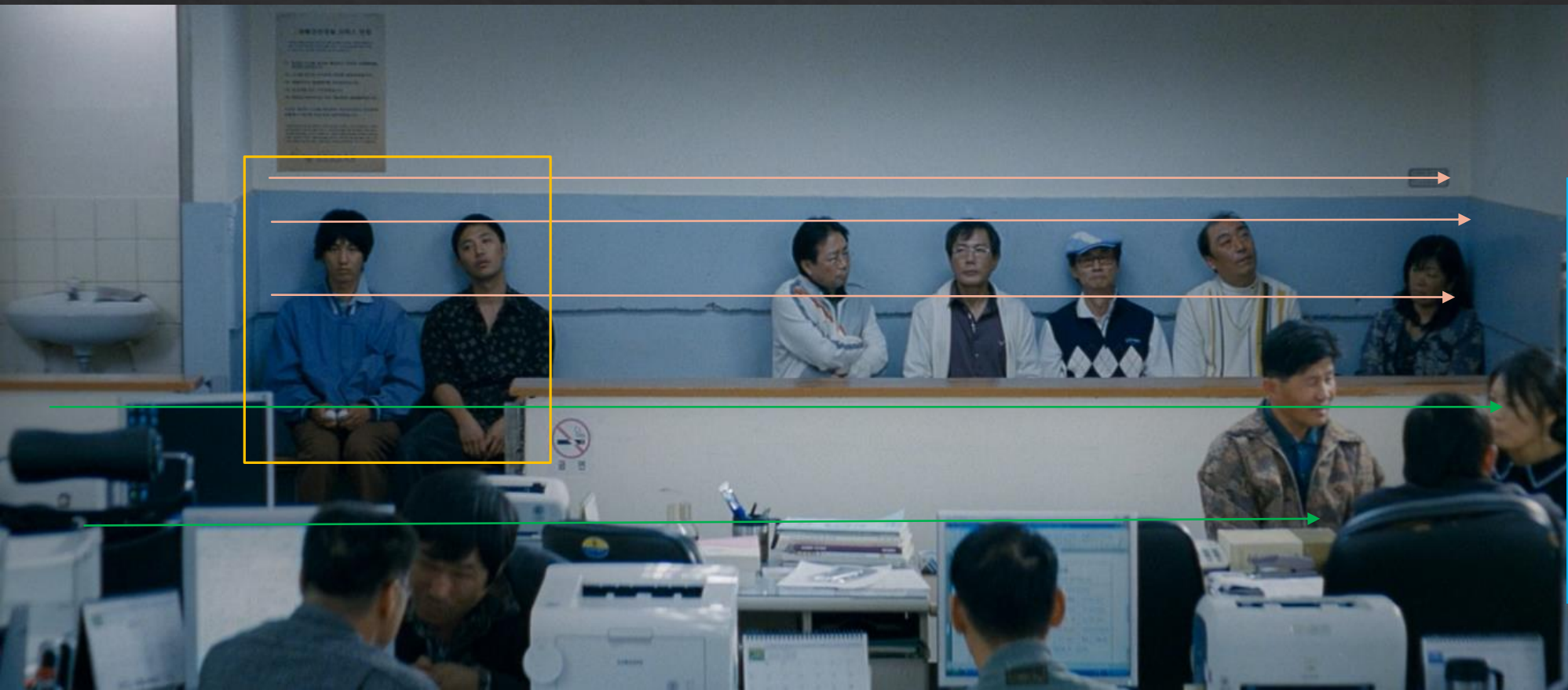
«Сквозь снег», 2013

- Пример фокусировки на переднем плане и размытом, расфокусированном заднем

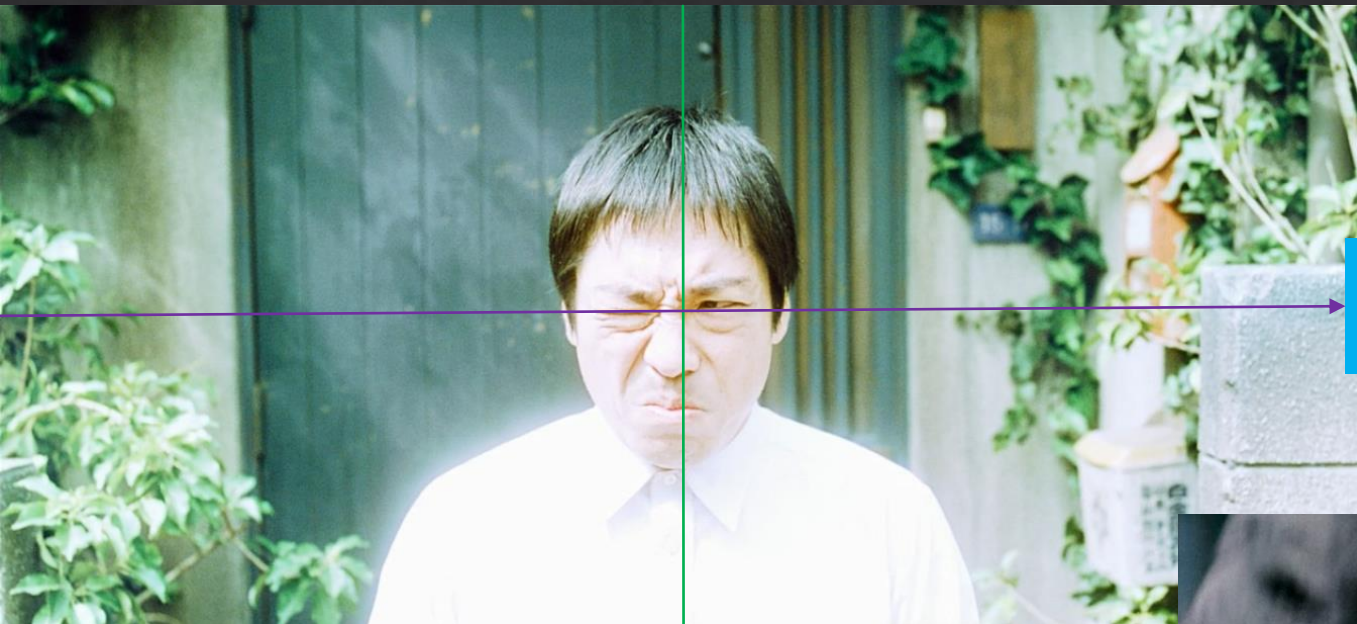




«Мать», 2009 – пример геометрии кадра: перекрещивающиеся и сходящиеся в одной точке диагонали, которые и служат здесь центром интереса в композиции



«Мать», 2009 – пример симметричной организации кадра: множество горизонтальных линий; центр интереса в композиции – группирование персонажей + цвет



«Токио!», 2008 – пример
центрированного кадра



«Монстр», 2006 – пример
статичного переднего
плана, в то время как
задний находится в
динамике



«Паразиты», 2019 – пример тонального контраста, разницы в размерах, а также указующих линий



«Окча», 2017 – пример композиции, выстроенной по принципу цветовой гармонии, при которой на картинке присутствуют родственные цвета, создающие баланс и единство: приятное глазу сочетание одежды главной героини (красно-фиолетовые штаны и красная куртка) с общим цветовым решением самой сцены, выполненной в красно-оранжевых тонах.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Как снято кино Пон Чжунхо?

1. Режиссёр со знанием дела меняет режим повествования (фокализацию) в своих фильмах там, где это необходимо: это можно отметить в течение всего периода его творчества, что на примере фильма 2003-го года, что 2013-го + режиссёру знаком приём с использованием обратной хронологии, что добавляет его фильмам выразительности и интриги;
2. На ранних этапах творчества режиссёра можно отметить частое использование физического наезда камеры на объект и крупные планы, в более поздних фильмах - переход к статичной камере с частым использованием горизонтального и вертикального панорамирования;
3. Позиционирование операторской работы в фильмах режиссёра разнообразно, в двух последних фильмах режиссёра видна тенденция к использованию наблюдающей бесстрастной камеры;
4. Режиссёр за весь период своего творчества уделяет большое внимание свету и его функциям;
5. Режиссёр умеет работать со звуком и временем в своих фильмах и знает, как и где наиболее выразительно использовать их возможности;
6. Касательно выстраивания композиции и центра интереса в ней, Пон Чжунхо – настоящий знаток того, как наиболее разнообразно выстроить пространство внутри своих картин.

ВЫВОД

- ◆ Таким образом, сопоставив все средства и приёмы, используемые режиссёром для создания изобразительного решения в его фильмах, мы приходим к выводу о том, как, на примере его кинокартин, происходило его развитие и становление в качестве автора и режиссёра; что характерно для него в его творчестве; а также к тому, что творческий метод Пон Чжунхо – процесс, сформированный не за один год и даже не два, а долгий путь длиной в двадцать лет, за который режиссёр непрерывно развивался, приходил к новым изобразительным решениям (или же, наоборот, отвергал их) и в конечном итоге сформировался в сильного автора, репрезентативного представителя южнокорейского кинематографа Новой Волны, на которого в данный момент ссылаются и равняются сегодняшние кинорежиссёры Республики Корея, со своими излюбленными авторскими средствами, художественными приёмами и собственным видением.

◆ СПАСИБО ЗА ВНИМАНИЕ!