

Лекція 1. КІНО В СИСТЕМІ МИСТЕЦТВ.

1. Література і кіно. Театр і кіно
2. Художнє мистецтво і кіно.
3. Виразні способи кіномистецтва.
4. Кадр. План. Ракурс. Світло і колір в кіномистецтві.

Сучасні соціальні потреби прикликали до життя використання техногенної культури для широкого соціального спілкування. Виникла масова комунікація (друк фотографії, кіно, радіо, телебачення) процес створення, тиражування, зберігання і розповсюдження інформації на розосереджену масову аудиторію.

Кіно – синтетичне мистецтво, оскільки воно синтезує образотворчо-виразні засоби усіх раніше виниклих мистецтв:

- література і кіно – просторово-часові мистецтва, які об'єднують розвиток художнього образу у просторі і часі;
- музика і кіно – тимчасові мистецтва, чий художній образ розвертається у часі в ритмічній динаміці, в чуттєво сприйнятій слухом конкретності.
- театр і кіно - просторово-часові, драматичні мистецтва. Режисура, синтез роботи драматурга, художника, актора, композитора – загальні риси театру та кіно;
- образотворче мистецтво і кіно – їх об'єднує пластичність, просторовість.

Кіномистецтво – техногенне, просторово-часове мистецтво. Кіномистецтво є синтезом літератури, образотворчого мистецтва, театру і музики. Технологічні витoki вказують на дві принципові складові кінематографа: фотографія (фіксація світлових променів) і рух (динаміка візуальних образів). Фотографічний принцип пов'язує кіно з образотворчою традицією, що йде від живопису, тобто поєднує кіно з ідеєю мистецтва.

«Картинка що рухається» веде свій початок від балагану, ярмаркових атракціонів, ілюзій, тобто традицій масового, розважального видовища. На момент зародження кіно, першими стовпами нового мистецтва стали література, театр і живопис.

Література дала кінематографу:

- сюжетна побудова фільму, тобто кіносценарій.
- підштовхнуло кіно до ракурсного бачення людини або події. (Принцип ракурсного бачення).
- крім того, принцип монтажно́ї побудови.

Різниця між кіно і літературою така: образи в літературі умоглядні, а в кіно зорово-словесні.

Театр дав кінематографу:

- досвід побудови об'ємних декорацій.
- Систему і методику розводки акторів при постановці тих або інших мізансцен.
- Метод підбору актора на роль.

Живопис дав кінематографу:

- композицію / побудову кадру.
- Організацію колірної рішення.

Кіномистецтво включає драматургічні, мовні, музичні, живописно-пластичні елементи, гру акторів. Кіномистецтво не дублює і не замінює театр, літературу, музику або живопис, а переробляє їх досвід у відповідності з особливостями екранної творчості.

Велике мистецтво кіно виникло випадково. Одного разу Луї Люм'єр захворів на застуду. Сидячи вдома, загорнутий в шарф і ковдру, Люм'єр сконструював кіноапарат. Він думав, що створив просто іграшку, котра побуде в моді пів року, а потім забудеться. Однак він дуже глибоко помилявся. Кіно популярне ось уже 110 років і досі продовжує залишатися у моді.

Перший платний кіносеанс був влаштований 28 грудня 1895 року у підвалі кафе на бульварі Капуцином (у назві комедії Али Сурикової «Человек с бульвара Капуцинов» є помилка). Брати Огюст і Луї Люм'єр показали глядачам короткі документальні сюжети «Прибуття потягу на станцію Ля Сіюта», «Вихід робітників з фабрики Люм'єра», «Годування дитини». Глядачі були вражені, побачивши потяг, що рухається прямо на них, батьків що годують свою дитину, пожарну машину, що виїжджає на виклик. По закінченні була показана комедійна сценка «Политий поливальник». Поливальник поливає квіти зі шлангу. Хлопчина наступає ногою на шланг, вода не тече. Здивований поливальник зазирає усередину шланга. Хлопчик тікає. Вода бризнула поливальнику прямо в обличчя. Цю сцену можна назвати першою класичною комедійною сценою і першою художньою картиною. Згодом, брати Люм'єр займалися, кажучи сучасною мовою, документалісти кою, і художніх картин більше не знімали.

Оживити фотографію допомогла **персистенція** – здатність людського ока зберігати на сітківці зображення від десятої долі до чверті секунди (в середньому вона рівна третині секунди).

Люм'єри винайшли апарат, що дозволяє показувати 16 кадрів в секунду, а у сприйнятті глядача при цьому окремі кадри зливаються у зображення що рухаються.

Отже, рух часу і простору – ось кардинальна відмінність кіно від фотографії. Рух відбувається усередині кадру, тобто форма його від проекції не змінюється. Динамічне техногенне зображення – кіно – ввібрало в себе статичне зображення – фотографію, як свій елемент підкорила його власним законам, включив в себе усі властивості фотографії (кадр, план, композицію, ракурс світла, а з часом і колір).

Майстерність творців витворів екранного мистецтва полягає в тому, «щоб розвернувши кожную область виразних засобів до максимуму, разом із тим так зуміти зоркеструвати, збалансувати ціле, щоб ні одна з приватних одиничних областей не виривалася б з цього загального ансамблю, з цього загального композиційної єдності» (Ейзенштейн С.М. Собр. соч. в 6 т. М., Искусство, 1964. Т. 3. С. 581).

Кадр – первинний художній елемент фільму – має плани, ракурси, композицію. Зображення предмету або явища що фіксується на плівці і картинка що виникає або рухається на екрані.

Слово «кадр» в перекладі з французької і італійської мови означає «рама». Саме поняття зв'язано з кіноплівкою, але і на моніторі, натиснув клавішу «пауза», отримуємо картину, подібну живописному полотну. Кадр

являє собою «одну фазу існування об'єкту з певної точки, у певному ракурсі і на певній відстані... Кадр – первинна конструктивна, знімальна і монтажна одиниця» (ГОЛОВНЯ А. Операторское искусство. М., ВГИК, 1976.).

Часто кадр порівнюють зі словом, точніше порівняти його з буквою, з тією лише різницею, що букви ми беремо з готового алфавіту, а кадр оригінальний. Без чіткої проробки кожного кадру-букви неможливо без помилок скласти слово і грамотні фрази-речення, з яких може скластися гарна розбірлива мова. Коли ми відтворюємо кадр і по аналогії прагнемо отримати букву «і» або «а», необхідно усі наші зусилля направити на потрібний результат, щоб при складанні слів, а потім і фраз вони не були б зчитані з екрану, наприклад, як «у» або «ю». Перед усім необхідно обрати момент і точку зйомки, співвіднести об'єкт, що знімається з межами кадру, з рамкою, викадрувати з навколишнього простору те, що найбільш важливо для реалізації задуму. Все неістотне, випадкове або те що утрудняє сприйняття повинно бути залишено за межами кадру.

Образотворча композиція (у графічному або живописному варіантах) являється основоположним фактором при створенні екранних витворів.

На пласкому прямокутнику екрана ясно прочитується геометрична форма об'єкта, його елементів та їх взаємозв'язок; рельєф поверхні, фактура матеріалу, ефект освітлення, глибина простору, колір. Крім того фіксується чередування лінійних і об'ємних форм, симетричність і асиметричність малюнку, співвідношення світла і тіні, перспективні скорочення. Ось чому проблема живописності кадру і його графічних можливостей встає перед творчими робітниками телебачення у повному обсязі.

Кожний кадр потребує ретельно вивіреного підходу ще й тому, що глядач бачить тільки те, що йому показують, «якщо екран не вміщає нічого крім голови людини, він дивиться на неї, якщо екран вміщує грандіозний пейзаж, глядачі дивляться на пейзаж, якщо він вміщує тільки руку, перо або навіть булавку, вони дивляться на цей предмет» - стверджують кіноведи Дж. І Г. Фелдман (Фелдман Дж. и Г. Динамика фильма. М., Искусство, 1959. С. 45). В цій цитаті немає відкриття, але вона точно розкриває можливість управляти свідомістю глядача, направляючи його увагу на сприйняття тих чи інших образотворчих композицій.

План – відносний масштаб зображення в кадрі. В залежності від наближеності або віддаленості об'єкта зйомки від кінокамери плани бувають крупні, середні, і загальні.

Крупний (або портретний план) – зображення голови людини, найбільш сильний засіб передачі душевного стану героя.

Крупний – портретний – план дає можливість заглянути у внутрішній світ героя, вникнути у його переживання. Це привілей виключно екранного мистецтва. Жанр портрету існує і в образотворчому мистецтві (живопис, скульптура). Але живописні і скульптурні портрети не мають у своєму розпорядженні категорії часу. Вони не живуть у часі, а фіксують тільки мить, вирвану з вічності – поза рухом, поза розвитком. Засобами екранного мистецтва, і, в першу чергу, з допомогою крупного плану, можна отримати, за висловом кінорежисера А. Тарковського, "отпечаток человеческой души, единственного в своем роде человеческого опыта". Авжеж, позитивний

результат може бути отриманий лише у тому випадку, коли герой передачі почуває себе перед камерою вільно, спокійно, не зажатий і не скований незвичним для себе положенням. Необхідний час на звикання до камери людей, які не володіють яскраво вираженими акторськими здібностями.

Екран дає можливість побачити на крупному плані очі (дзеркало душі) і через них вловити найтонкіші нюанси внутрішнього життя людини. Глядач має можливість вдивитися у вираз обличчя, спіймати погляд і через нього зрозуміти, чим у даний момент живе герой, що його хвилює, радує або засмучує. Більш того у нас є можливість прослідкувати за мімікою і навіть зафіксувати одну фазу погляду за допомогою стоп-кадру або пофазового роздруку матеріалу. Достатньо згадати крупні плани з фільмів режисера В. Мікеладзе "Серые цветы", "Бомба в метро", "Западня для "Шейха", сюжет із передачі "Человек и закон" про членів товариства «Меморіал» або епізод із фільму режисера Вл. Виноградова "Русский дом", в якому князь Голіцин (на крупному плані) слухає відому пісню про поручика Голіцина. Глядач баче немолоде обличчя дуже привабливої людини, живо реагуючого на слова пісні, його усміхнені очі. І раптом погляд стає сумним і завмирає: уся страшна далека юність спливає в пам'яті князя. Разом з героєм і глядачі згадують трагічні події тих років, точніше, читають їх по виразу очей нашого сучасника.

Деталь – різновид крупного плану, на якому зняті які-небудь предмети або об'єкти. Деталь активізує глядача.

Середній план – зображення людини на фоні оточення (по коліно або в ріст), допомагає показати героя у його зв'язку з оточенням, побачити пластику тіла у русі.

Загальний (або дальній) план – показ широкого простору дії на натурі або інтер'єрі, куди може бути вписана фігура людини або масова сцена; дає уявлення про атмосферу подій.

Ракурс – точка зору камери, що створюється шляхом нахилу чи підйому оптичної осі апарату при зйомці. Допомагає виразити погляд героя або автора на події.

Для посилення сприйняття зображення, його глибинного сенсу використовується і ракурс.

Від ракурсу – кута зору на об'єкт зйомки – багато в чому залежить не тільки композиція кадру, але й своєрідна екранна трактовка матеріалу. За допомогою ракурсної зйомки у авторів з'являється можливість виділити якусь істотну рису того чи іншого персонажу, зацентрувати увагу глядача на найбільш важливому моменті оповідання, дати підказку для сприйняття тих моментів дії, які зі звичайної точки зору не прочитуються. «Зображення в ракурсі завжди будується на похилій площині» (Головня А.Д. Мастерство кинооператора. М., Искусство, 1963). За допомогою ракурсної зйомки можна об'ємніше, маючи в своєму розпорядженні більш багаті просторові характеристики, роздивитися місце дії, точніше зорієнтувати глядача у просторі, а головне, дати емоційний роз'яснювальний епітет подіям що відбуваються, а також поведінці героя або його психологічного стану.

Знімаючи з верхньої точки, можна показати людину, яку життя пригнуло до землі, а направивши об'єкти камери знизу, передати пихатість героя, його погляд на усіх і вся звисока. «Зняті у ракурсі жести і рух набувають особливої

сили і виразності, справляють враження, несуть підвищене емоційне навантаження» (Пудовкин Вс. Собр. соч. М., Искусство, 1974. Т. 1. С. 126).

Вибір точки зйомки, кута зору завжди обумовлені вмістом матеріалу і тим завданням, яке поставив перед собою автор.

Згадаймо загальні плани, зняті з верхньої точки – з вертольоту – у фільмі режисера В. Мікеладзе «Колокол Армении», що дозволили глядачу побачити масштаб трагедії (наслідки землетрусу 1988 року). Або кадри із фільму режисера С. Дебіжева «Золотой сон», зняті з дережаблю, які дають глядачеві можливість побачити архітектурний ансамбль Кремля разом з Червоною площею у цілковито новому ракурсі.

Композиція кадру – зв'язок соросташування предметів у кадрі, їх об'єднання в єдине образне ціле у відповідності із загальними ідеями, естетичними завданнями даного епізоду в цілому.

Світло і колір у кіно – активні засоби пластичної художньої характеристики персонажів, атмосфери дії, розвитку подій.

Давно вже чорно-біле зображення на плівці змінилося на кольорове. Дійсність, що нас оточує, без наших додаткових зусиль фіксується камерою у реальному багатоколірному варіанті, на екрані відтворюється природна колірна «даність».

Але «колір, як і музика, доречний там, де він необхідний», - стверджував С.М. Ейзенштейн, розробляючи теорію кольору в екранному мистецтві (Ейзенштейн С.М. Собр. соч. в 6 т. Т. 3. С. 581).

На відміну від звуку, колір не одразу завоював міцні позиції у світовій кіноіндустрії, і багато стрічок як і раніше випускалися у чорно-білому, або монохромному, як його ще називають, варіанті аж до 1970-х років. Частково це пояснювалося тим, що більшість режисерів вважали за краще знімати на монохромну плівку, так як образи в цьому випадку виходили більш витонченими і легкими. Крім того, кольорові фільми обходилися не дешево. Тим не менш вже до кінця 1920-х років ті чи інші елементи кольору були присутніми у багатьох картинах.

Від самого початку кожен кадр розмальовувався вручну. Кожен колір мав певне значення: червоний символізував битву чи вогонь; блакитний – смуток або місячне сяйво; зелений – сільську місцевість, а жовто-коричневий позначав інтер'єр приміщення. З приходом ери звукового кіно подібний метод фарбування себе вичерпав, оскільки барвники, що наносилися на плівку, псували звукову доріжку, що йшла по її краю. Замість цього кінорежисери стали перед об'єктивом камери встановлювати пофарбовані фільтри.

Колір, отриманий за допомогою фільтрів, був доволі неприродним, до того ж зображення виходили розпливчастим. У 1917 році Герберт Т. Кал мус застосував та званий «Техніколер», при якому чорно-білі знімки фарбувалися у червоний і зелений кольори, а потім скріплялися у єдину стрічку, що дозволяло отримати необхідну гаму кольорів. Такий метод застосовувався в багатьох класичних німих фільмах, у тому числі в картині «Чорний пірат» (1926). Але Калмуса все ще не задовольняла якість кольору, і він розробив нову технологію, згідно з якою червоний і зелений кольори переносилися на третій знімок, що вміщував віднині усю колірну і візуальну інформацію, необхідну для відтворення оригінального зображення. Першою картиною, знятою за

допомогою цього нового методу трьохколірного «Техніколора», став діснеєвський фільм «Квіти і дерева» (1932), а в художньому кінематографі цей процес був вперше випробуваний три роки потому у фільмі «Бекі Шарп».

Хоча перший кольоровий фільм (з червоно-зеленою гамою, без синього кольору) вийшов ще в 1922 році, він не справив враження на глядачів. Перший «повноцінно кольоровий» короткометражний фільм системи «Technicolor» під назвою «La Cusagacha» вийшов у 1934 році. Перший же повнометражний кольоровий фільм «Бекі Шарп» американського режисера армянського походження Рубена Мамуляна вийшов у 1935, цей рік і прийнято вважати роком появи кольорового кіно. В СРСР перший ігровий кольоровий фільм «Груня Корнакова» був знятий вже у 1936 році.

Рух у фільмі – спосіб художньої організації екранного простору і часу.

Монтаж – це творчий процес, заснований на можливості технічного з'єднання (розрізу і клеєння окремих кадрів, сцен і епізодів) у єдиний цілісний фільм. Внутрішньо кадровий монтаж (сорозміщення і взаємодія персонажів на першому плані і в глибині кадру), між кадровий монтаж (монтаж сцен, епізодів і монтаж усього фільму в цілому).