

Лекція 3. ХУДОЖНІЙ І ЗВУКОВИЙ ОБРАЗ ФІЛЬМУ.

1. Художній образ фільму.
2. Операторська майстерність.
3. Звукозоровий образ фільму.

1. **Художній образ** – загальна категорія художньої творчості, форма тлумачення і освоєння світу з позиції певного естетичного ідеалу шляхом створення естетично впливаючих об'єктів. Художнім образом також називають будь яке явище творчо відтворене в художньому творі. Художній образ – це образ від мистецтва, який створюється автором художнього твору з метою найбільш повно розкрити описуване явище дійсності.

Художній образ діалектичний: від об'єднає живе споглядання, його суб'єктивну інтерпретацію і оцінку автором (а також виконувачем, слухачем, читачем, глядачем).

Художній образ створюється на основі одного із засобів: зображення, звук, мовне середовище - або комбінації декількох. Він невід'ємний від матеріального субстрату мистецтва. Наприклад, сенса, внутрішня будова, чіткість музикального образу багато в чому визначається природною матерією музики – акустичними якостями матеріального звуку. В літературі і поезії художній образ складається на основі конкретного мовного середовища; в театральному мистецтві використовуються усі три засоби.

У той же час, сенс художнього образу розкривається лише в певній комунікативній ситуації, і кінцевий результат такої комунікації залежить від особистості, цілей і навіть миттєвого настрою людини, що з ним зіткнулася, а також від конкретної культури, до якої він належить. Тому нерідко після одного або двох століть з моменту створення витвору мистецтва воно сприймається зовсім не так, як сприймали його сучасники і навіть сам автор.

У «Поетиці» Аристотеля образ-троп виникає як неточне перебільшене, зменшене або змінене, заломлене віддзеркалення оригіналу природи. В естетиці романтизму подібність і схожість поступаються місцем творчому, суб'єктивному, перетворюючому початку. В цьому сенсі незрівнянний, ні на кого не схожий, означає, прекрасний. Таке ж розуміння образу в естетиці авангарду, що віддає перевагу гіперболі, здвигу (термін Б. Лівшица). В естетиці сюрреалізму «реальність помножена на сім, - правда». У найновішій поезії з'явилося поняття «мета метафора» (термін К. Кедрова). Це образ позамежної реальності за порогом світлових швидкостей, де заговдає наука і починає говорити мистецтво. Мета метафора впритул змикається зі «зворотною перспективою» Павла Флоренського і «універсальним модулем» художника Павла Челищева. Мова йде про розширення меж людського слуху й зору далеко за фізичні і фізіологічні бар'єри.

Виразні засоби художника кіно – пластична композиція, що розрахована на простір кадру, колір, світло, колорит, лінію, об'єм.

Ці засоби художник кіно використовує в графічних і живописних роботах, при конструюванні декорацій, оформленні натури, створенні костюмів і гриму, проектуванні або підборі меблів і реквізиту.

Художник кіно в процесі створення фільму працює над попередньою графічною розробкою, пише ескізи декорацій і костюмів, створює зорову експлікацію, розкадровки, бере участь у встановленні декорацій, примірки костюмів таке інше.

Експлікація фільму – серія ескізів, в яких пластично виражені художня концепція, монтажна структура картини, її емоційний настрій.

Спеціалізація художників кіно – область кінематографічної художньої діяльності: художник постановник, художник декоратор, художник по костюму, художник по гриму.

Художник постановник створює або організує просторове матеріальне середовище фільму. Він автор образотворчо-декораційного образу фільму.

Художник декоратор – під керівництвом художника постановника реалізовує побудову креслень, а потім самих декорацій, створює або підбирає меблі, реквізит.

Декорація – штучно створене просторове середовище, в якому розгортається дія фільму. Декорації бувають павільйонні і натуральні.

Натура – натуральні об'єкти (природне матеріальне середовище, архітектура), що існують незалежно від фільму і обрані для зйомок. Виразний екранний образ натури залежить від умілого вибору об'єкту зйомок (це роблять спільно художник і оператор).

Декоровані натури – часткові добудови на натурі якихось архітектурних фрагментів або художнє оформлення реальної природної середовища.

Перших художників кіно називали декораторами.

Кінодекорації – об'ємні павільйонні споруди, які можна знімати з різних точок.

Художник по костюму – створює виразний образ персонажів за допомогою одягу героїв, що образно виражає їх належність до певної історичної епохи, раси, нації, класу, соціального середовища їх індивідуальні неповторні особливості.

Костюмні фільми – кінофільми на історичну тематику, в яких особа увага приділялася костюмам, їх пишності, ефективності і екзотичності.

Художник по гриму – створює емоційно пластичний образ обличчя персонажу. «Палітра» його широка – від непомітного для глядача гриму до відкрито умовних масок що неспізнано змінюють обличчя за допомогою фарб, наклейок, париків.

Художник по реквізиту – підбирає або створює для зйомок реквізит – предмети, що знаходяться на знімальному майданчику.

2. **Кінооператор** – кінематографіст, що знімає фільм за допомогою кінокамери, один з провідних майстрів кіно процесу, що створює творчі і технічні завдання при створенні художнього образу фільму.

Оператор – сама кінематографічна професія, оскільки він єдиний приймає участь у виробництві картин усіх видів і жанрів, де можуть бути відсутні ті чи інші кіно професії. Це найперша кіно професія, оскільки на зорі кіно для зйомок кінокартин достатньо було тільки одних операторів.

У перекладі з грецької «оператор» означає дію підготовану, заплановану і те, що продовжується.

Динамічні прийоми зйомки – зйомки з рухом камери (наземні, повітряні, підводні, космічні і таке інше). Динаміка – обов'язкова властивість пластики кіноекрану. Рух – одна з виразних властивостей камери.

Оптичні прийоми зйомки (пов'язані з оптичними властивостями камери) – дуже важливі для створення оператором художнього образу.

Кінетичні прийоми зйомки – пов'язані зі швидкістю і напрямом руху плівки в кінокамері при зйомці. Вони дозволяють створювати на екрані ілюзію уповільнення, розтягнення або стиснення, прискорення часу, повернення його назад або навіть повної зупинки. Це досягається, завдяки нормальній, уповільненій, прискореній, під кадровій і зворотної зйомки.

Нормальна зйомка ведеться з частотою 24 кадри в секунду.

Прискорена зйомка (рапід) ведеться з частотою більш ніж 24 кадри в секунду, що дозволяє при проекції уповільнювати перебіг часу на екрані.

Уповільнена зйомка з частотою менш ніж 24 кадри в секунду, що дозволяє створювати на екрані образ прискореного часу.

Покадрова зйомка – зйомка окремих кадрів із зупинками між ними. Такою зйомкою знімаються мультфільми.

Зворотна зйомка – виробляється не рідко для технічної безпеки, (наприклад поїзд або машина наїзжають на людину) або для комічного ефекту (люди йдуть назад спиною).

Натурна – зйомка в природних умовах під відкритим небом, переважно при сонячному освітленні, а також в реальних інтер'єрах.

3. Звук прийшов у кіно в 30-ті роки минулого століття. Для деяких особливо важливих фільмів німого кіно писалася спеціальна музика.

Звуковий фільм як витвір аудіовізуального мистецтва поєднує в собі зображення і звук (слово, шуми і музику).

Над звуковим образом фільму працюють спільно режисер, композитор і звукооператор. До деяких фільмів, (наприклад музичних або мультиплікаційних) музика пишеться заздалегідь, з тим, щоб розкадровка створювалася ритмічно точно по музичній партитурі.

Деякі європейські кінорежисери такі, як Рене Клер і Сергій Ейзенштейн, а також ряд голлівудських режисерів намагалися знайти звуку більш оригінальне застосування. Ернест Любич, Кінг Відор і Льюїс Майлстоун одними з перших в Голівуді почали знімати дію без звуку, камерою що рухалася, а потім, вже після зйомки, озвучувати фільм. Рубен Мамулян пішов ще далі. У своїх картинах «Аплодисменты» (1929) і «Городские улицы» (1931) він використав діалоги, що накладаються один на одного, голоси за кадром та усякого роду шуми. На початку 1930-х років був винайдений дуже простий пристрій – «Олімп» - що заглушало шум кінокамери, що поряд з появою покращених мікрофонів і нової монтажною апаратури, що називалася «Мовіолою», дозволило повернути кінофільмам минулу динамічність.

Нічого дивного, що режисери, що створили шедеври німого кіно, що піднялися в ньому до меж досконалості, дуже необачно, а іноді і різко негативно, поставилися до екранного нововведення. Проблема виявилася серйознішою, ніж уявлялося ззовні. Суть її крилася в тому, що кіно спочатку оперувало не тільки образотворчим, але й звуковим образом, який складався із шумів реальної дійсності, мови персонажів і власне музики. Вже на мірних

сеансах «фотографія що рухається» супроводжувалася музичним акомпанементом тапера або навіть цілим оркестром. Слово було представлене титрами, а іноді і напрямую озвучено. Так, при показі учасникам міжнародного конгресу діячів фотографії в липні 1895 р. в Невілі фільму братів л'юм'єр, де було знято прибуття делегатів, що привітно знімали капелюхи перед камерою, мер міста «Озвучував» їх жест словом «здрастуйте», замаскувавшись за екраном.

Зображення в німому кіно не було німим. Відкриття звукозапису лише матеріалізувало, зробило реальним звуковий простір. І перед режисерами постало важке естетичне завдання: урівноважити на екрані два інтенсивних художніх об'єма – зображення і звук, погодити ритм візуального і звукового образів, зберігаючи при цьому експресивну силу фільму. Головним спотиканням на цьому шляху явилися не шуми, не музика, а слово, яке знищувало мовчазну мову жесту, метафори, асоціативного монтажу. У зв'язку з цим кіно навіть не розділили на звукове і мовленнєве. Саме «мовленнєвий» фільм викликав загальне негативне ставлення. «Мовленнєвий фільм? – не терплю їх. Вони спотворюють древнє мистецтво пантоміми. Вони заперечують високу силу мовчання», констатував в одному зі своїх інтерв'ю Чарлі Чаплін. «Мовленнєві фільми? – вторив йому Рене Клер. – Його грізні монстри, із-за яких кіно стане убогим театром, театром для убогих».

Однак, хоча звук і допоміг кіностудіям здолати фінансову скруту, він одночасно створив ряд інших проблем, бо актори, заговоривши, припинили рухатися. Справа в тому, що перші мікрофони встановлювалися у зафіксованому положенні, а радіус їх дії був настільки обмежений, що акторам доводилося виголошувати текст прямо в них, що лишало можливості пересуватися по знімальному майданчику. Камеру також не можна було перемішувати, тому що вона знаходилася усередині звуконепроникної кабіни, прозваної «Холодильником», інакше мікрофони уловили б дзижчання її мотора. До того ж нові звукові фільми було б важко монтувати, так як звукові сигнали на плівці випереджали зображення, якому повинні були відповідати.

Звукооператор (звукорежисер) або (інженер звукозапису) – член знімальної групи, що реалізує звукове оформлення картини (запис голосів акторів, музики і шумів) за допомогою необхідних звукотехнічних засобів.

Слово в кіно – існує у вигляді мовленнєвої тканини сценарію, титрів-написів фільмів і мові, що звучить на екрані. Слово що звучить, у фільмі пов'язано з інтонацією, пластикою, жестом актора.

Слово, будучи надзвичайно потужним засобом, цілком визначаючи мистецтво літератури, домінуючи в драматичному театрі, сприймалось режисерами як найбільша загроза кіно. Однак неминучість звукової експансії примушувала постановників шукати адекватні рішення. Одні пішли шляхом найменшого опору почали знімати музичні комедії, адаптуючи до екрану театральні банальні оперетки і мюзикли, поклав тим самим початок теорії, по якій фільм вважається «законсервованим театром» - засобом фіксації і збереження спектаклю. Відповідно звук – лише механічне доповнення старого німого фільму. Інші впадали в протилежну крайність, ратуючи за примат звука над зображенням, яке будучи посиленням словом, музикою і шумами,

залишається візуальною приманкою, тоді як смислова цінність екранного твору концентрується в звуковому образі.

Згідно з цією точкою зору, зображення у фільмі грає прикладну роль, лише ілюструючи звук. Не одне з подібних радикальних переконань не стало домінуючим, бо кіно – це синтез віртуальних і акустичних елементів. Такого висновку поступово приходили провідні майстри екранного мистецтва. Так, виходячи перед усім із акустичної природи слова, що звучить, Б.Балаш істотно змістив акцент у животрепетній проблемі: не що, а як говорить людина з екрану – звук мови, змінення інтонацій важливіше, ніж її зміст.

Шуми виконують у фільмі найважливішу функцію створення реалістичного звукового середовища, наповненого усіма звуками життя. Шуми у фільмі нерідко тісно пов'язані з мовою героїв, з музикою, складаючи єдиний звуковий сплав, невід'ємний від зображення.

Шуми виникали у сприйнятті глядача, завдяки динамічному екранному пейзажу (хвилі, що накатуються на берег, крони дерев, що схиляються до землі під натиском вітру) і пластичному рефрену. Наприклад, у фільмі «Мати» Пудовкіна є характерний епізод: Ніловна сидить в пустинній кімнаті у головах померлого чоловіка; входить Павло і, поставивши банальне питання, мовчки розташовується на віддалі. Ця недовга сцена тричі перебивається крупним планом рукомийника, з якого повільно набухаючи, скатуються в таз краплі води. Таким способом автор визивав в підсвідомості глядача добре знайомий настирливий «стук» несправного водопроводу.

Музика в кіно емоційно узагальнює пластичний образ, виявляє в ньому головні теми, надає їм глибинне образне значення.

Музика у фільмі створює соціально-історичне середовище, національний колорит, узагальнено виражає авторську ідею фільму, атмосферу окремих епізодів, виявляє зіткнення протиборчих сил в драматичному конфлікті, розкриває авторське ставлення до героїв, їх внутрішній світ.

Кіномузика є одним з особливо виразних драматургічних компонентів сюжету, вона виражає музичну концепцію фільму.

Внутрішньокадрова музика – джерело якої музичний інструмент, програвач, радіо, телевізор або людина, що співає у кадрі.

Закадрова музика – що доноситься із-за кадру як вираження емоцій героїв або авторського ставлення до дії.

Пісня – один з найважливіших драматургічних компонентів фільму. Внутрішньо кадрова музика нерідко пов'язана з піснею.

6 жовтня 1927 року в Америці відбувся публічний перегляд першого «звукового і розмовного» фільму «Співак джазу» режисера А. Кросланда. Це сентиментальна історія про молодого співака, який заради кар'єри кидає гетто, але потім повертається в синагогу, щоб співати там замість помираючого батька. Картина завоювала популярність одразу, хоча по-суті залишалася німою. В ній просто було декілька пісенних номерів і одна єдина фраза: «Ану, мамо, послухай», після якої герой в черговий раз заспівав. Ці нічого не значущі слова викликали захват глядачів, порівняний з почуттям батьків, що почули перше слово своєї дитини. Німий персонаж заговорив і став ще ближче, ще зрозумілішим публіці.

Звуковий образ фільму, отримав до 1930 року можливість бути чутним, корінним чином вплинув на всю естетику кіно: драматургію, монтаж, акторську майстерність, темпо-ритмічну структуру. В цілому форма кінотвору спростилася, експресія зображення помітно знизилася, а розвиток художньої мови фільму уповільнилось. Трансформація кіно стилістики здійснювалася у наступних напрямках:

- перетворення способу оповідання;
- зміна типу героя, точніше – образу людини.

В 20-ті роки сюжетоскладання велося через монтаж зображень. Режисер був активним творцем образної системи фільму, підпорядковуючи її розвитку власної (авторської) думки. В поетичній стилістиці німого кіно легше створювалися узагальнені, символічні, універсальні персонажі. Все це дозволяє говорити про переважанні ліро-епічного принципу розповідності в кінематографі 20-х років. В 30-ті роки ситуація змінюється істотно – домінуючим стає епіко драматичний принцип розповідності. Герой персоніфікувався, «вийшов з натовпу», знайшов ім'я і обличчя, соціальний статус і заговорив, одразу підпорядкував собі художню структуру фільму.

Тепер сюжет будується у відповідності до дій (вчинками) персонажу, а епічний масштаб кінотвору співвідноситься з його конкретною долею. Режисер, «витиснений» з екрану, змушений був «розчинятися» (ототожнюватися) з головним героєм і порівнювати монтажний ритм фільму з темпом мови дійових осіб.

Слово, що вимовляється зажадало більшої часової протяжності, а зображення, відповідно, внутрішньо кадрової статичності.