

**КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені ТАРАСА ШЕВЧЕНКА
ІНСТИТУТ ЖУРНАЛІСТИКИ
КАФЕДРА КІНО -, ТЕЛЕМИСТЕЦТВА**

***АЛІФАНОВ О.А.
ДЕСЯТНИК Г.О.***

**ОСНОВИ ОПЕРАТОРСЬКОЇ
ТВОРЧОСТІ.
ТЕОРЕТИЧНІ ТА ІСТОРИЧНІ
АСПЕКТИ**

Тексти лекцій



Київ – 2016

УДК 791.62-051: 621.397] (075.8)

ББК 76.032я73

Д 37

Рецензенти:

Крижановський О.С., кінооператор, заслужений працівник культури України, член Національної спілки кінематографістів України;

Політов В.Г., оператор кіно і телебачення, заслужений діяч мистецтв України, член Національної спілки кінематографістів України.

Рекомендовано до друку Кафедрою кіно-, телемистецтва Інституту журналістики Київського національного університету імені Тараса Шевченка

Д 37 Аліфанов О.А., Десятник Г.О. Основи операторської творчості. Теоретичні та історичні аспекти : тексти лекцій. – К. : КНУ, 2016. – 126 с.

ISBN

Для студентів, які навчаються за спеціальністю «оператор кіно і телебачення», та всіх, хто цікавиться засадами операторської творчості.

ISBN

© Аліфанов О.А., 2016

© Десятник Г.О., 2016

ЗМІСТ

Розділ 1. Теоретичні засади операторської творчості...	4
Розділ 2. Творчі інструменти оператора кіно і телебачення.....	15
Розділ 3. Історичний досвід операторської творчості...	50
Розділ 4. Фільми, які вчать операторській майстерності.....	97
Висновки.....	121
Бібліографічний список.....	124

Розділ 1. Теоретичні засади операторської творчості

1.1. Професія – оператор кіно і телебачення

Якою б змістовною не була драматургія екранних мистецтв, яким би високим не були творчий рівень виконавської майстерності, дикторських текстів, художнього оформлення та інших складників екранних творів, якою б різноманітною і цікавою інформацією не пригортало б увагу глядачів телебачення, але все це не зменшує значення головного чинника екранної творчості, який залишається базовим елементом привабливості кіномистецтва, в якій би технічній формі воно не існувало – кінопрокатній чи у формі телевізійної трансляції.

Екранні мистецтва – мистецтва видовищні. Незважаючи на суттєву різницю між традиційним кіно і телебаченням, їх неодмінною спільною складовою, без якої існування цих видів масової комунікації та мистецтва неможливе, є виразне, побудоване за мистецькими законами, **зображення**, яке є продуктом *кінооператорської творчості*.

Матеріал операторського мистецтва – пластичний вигляд і рух пластичних елементів природного та людського життя, які створюють зображальні образи реальної чи художньої дійсності.

А от **предметом** операторського мистецтва є виявлення внутрішнього, драматургічного змісту реальної та художньо організованої дійсності через її зовнішній, пластичний вигляд.

І специфіка операторського мистецтва полягає в тому, що оператор за допомогою виразально-зображальних засобів – світла, руху, композиції, крупності та ін. відтворює в межах кінематографічного або телевізійного кадру

окремі фрагменти реальної чи художньо організованої дійсності таким чином, аби найповніше розкрити їх ідейно-змістовний та естетичний зміст і органічно включити їх у загальну монтажну драматургію цілісного екранного твору, яка визначається режисерським задумом.

Суттєвим чинником операторської творчості є її пов'язаність з використанням комплексу технічних засобів трансляції та зйомки, до якого входять камери, об'єктиви, експонетрична апаратура, штативи, крани, засоби пересування камери, освітлювальна апаратура, різноманітне допоміжне обладнання і пристосування.

Від знання можливостей і досконалості володіння цією технікою великою мірою залежить рівень реалізації оператором образотворчих завдань.

Для реалізації поставлених перед ним завдань оператор повинен бути не просто фіксатором дійсності. Приступаючи до створення фільму, або телевізійної програми, оператор повинен досконало розуміти задум режисера, особливості його творчого мислення.

Неодмінною вимогою є і чітке розуміння виду і жанрової своєрідності екранного твору, над створенням якого працює знімальна група. Документальний, пізнавальний, суто розважальний або філософський постановочний твори – зазвичай зовсім різні сфери не тільки режисерської, але й операторської творчості і мають специфічні для кожного виду дуже значні відмінності.

І якщо для оператора-документаліста найважливішим при створенні фільму є постійне відчуття динамізму, екранної правди реальних подій, то завдання оператора постановочного твору набагато складніші.

Оператор ігрового фільму повинен добре орієнтуватись у найтонших нюансах сценарної першооснови. Тільки так він може адекватно зрозуміти ідейно-художній задум режисера, стати його співавтором у розробці постановочного проекту фільму, програми і надалі

безпосередньо втілити все задумане на екрані.

Історія кіно знає чимало прикладів настільки плідного співробітництва режисера й оператора, за якого режисери в дійсності відсторонювались від контролю за екранним зображенням, маючи абсолютне зображальне й монтажне співмислення з оператором.

Саме такими були здебільшого творчі стосунки Олександра Довженка і Данили Демуцького, Всеволода Пудовкіна й Анатолія Головні, Уільяма Уайлера і Грегга Толанда.

Однак ці приклади аж ніяк не перекреслюють необхідність постійної творчої взаємодії оператора й режисера під час побудови зображального вирішення екранного твору. Вони просто ще раз підкреслюють, що оператор і режисер повинні бути гідними один одного творцями екранного твору, маючи спільне художнє бачення.

І тільки на його основі оператор може взяти на себе відповідальність за зображальне вирішення твору, створення драматургічно обумовлених портретів екранних персонажів, композицію кадрів, організацію внутрішньокадрового руху, передачу зображальної перспективи, характер освітлення й колориту та інші складники зображальної виразності. Адже всі вони – лише провідні, але все ж лише компоненти розкриття драматургічної дії, завдання яких – постійно посилювати глядацьку цікавість, утворювати необхідну емоційну співучасть з екранною дією, яка будується на основі творчого задуму сценариста й режисера.

Але є й такий бік екранної творчості, за який оператор несе повну персональну відповідальність. Мається на увазі технічна якість зображення, її відповідність екранним стандартам. Оператор повинен володіти необхідними знаннями й технічними навичками, які забезпечать необхідний стандарт освітлення, колориту, фокусування, стабільності екранного зображення, його

відповідність завданням наступного монтажу.

Для цього він повинен досконало знати можливості кіно-, відео- та освітлювальної техніки, оптики й оптичних пристосувань, допоміжної операторської техніки, фотоматеріалів і електронних матриць відеоапаратури, принципи природного та штучного освітлення тощо. Адже саме від оператора залежить, як будуть виглядати дійові особи, наскільки виразними будуть виглядати на екрані середовище дії та її атмосфера. І головне – чи буде зображення відповідати режисерському задуму, адже зміст екранного твору формує режисер, але побачити його можна тільки очима оператора.

1.2. Особливості роботи оператора документального телебачення

Документальне телебачення ще більше, ніж документальний кінематограф, відображає життєву реальність, події та образи реального суспільного життя. Ця визначальна риса принципово відрізняє екранну документальну творчість від постановочної. В ігровому, постановочному, або ж художньому кіно і телебаченні автори і серед них оператор, утворюють особливий художній світ, який певним чином моделює реальну дійсність, але не вимагає визнання екранної дійсності за реальність. Оператор-документаліст, навпаки, повинен знаходити образи реальності в ній самій. І не просто образи, а такі, які найбільшою мірою здатні зробити факти і події життя зрозумілими і цікавими глядачу.

Оператор документального екранного твору працює за методом активного пошуку найвиразніших, найзмістовніших елементів дійсності. Його завдання – показати їх на екрані, використовуючи такі виражальні засоби операторської творчості, які відкриють глядачу реальний зміст екранних об'єктів, життєвих подій. Ці засоби

добре відомі – композиція кадру, план, ракурс, рух, освітлення тощо.

Безпосередній вибір тих чи інших виражальних засобів значною мірою залежить від характеру зйомок.

З виробничої точки зору всі документальні зйомки можна розмежувати на *тематичні й подієві*.

Характер подієвих зйомок диктується процесуальними умовами самої події, її внутрішнім змістом, ставленням авторів до події, неможливістю її відновити та здебільшого заснований на репортажній фіксації найвиразніших моментів події.

Для оператора-репортера найбільший вияв майстерності – розкрити на екрані живі, непідробні емоційні переживання учасників події, виявити їх реальні взаємозв'язки чи протистояння. Для цього він повинен бути оперативним, блискавично орієнтуватись у складних подієвих ситуаціях, добре розуміти безпосередній зв'язок між виконанням професійного обов'язку та етикою журналістської поведінки. Оператор-документаліст не повинен робити себе активним учасником події. Перебуваючи у вирі події, він повинен тактовно не втручатись у її перебіг, але водночас постійно бути в найважливіших її місцях, передбачаючи розвиток подій.

Найскладнішим виявляється це завдання під час екстремальних зйомок стихійного лиха або військових дій. Оператор повинен обрати таку тактику власної поведінки, яка безумовно забезпечить і отримання необхідного документального матеріалу, і безпеку самого оператора, і своєчасну доставку оперативного матеріалу на телевізійний канал.

Ці чинники зображальної майстерності не втрачають свого змісту й ваги і тоді, коли оператор працює над створенням тематичної документальної програми, яка за своїм жанром найчастіше є документальним нарисом.

У структурі екранного нарису подія є лише приводом

для екранної розповіді, або певним драматургічним аргументом. Значне місце в нарисі посідають зйомки *організованих подій*, а іноді навіть реконструкція подій, які відбулися раніше.

Особливість таких зйомок полягає передусім у тому, що авторська група організовує такі елементи подій, які дійсно можуть відбуватися реально. При цьому оператор повинен створити таке зображення, яке буде утворювати на екрані подобу реальних життєвих подій, реальної поведінки людей у різноманітних ситуаціях.

Теж саме стосується проблеми *реконструкції подій*. Різниця полягає лише в тому, що під час реконструкції, або відновлення подій, слід відновлювати лише ті елементи події, які є типовими для будь-якої подібної події, незалежно від того, коли вона відбудеться. Це особлива частина режисерсько-операторської роботи.

При створенні тематичної документальної програми або кінонарису велике значення має попереднє ознайомлення оператора з літературною першоосновою – сценарієм, а також уміння знімати монтажно, тобто забезпечити таке різноманіття кадрів, яке за будь-яких драматургічних умов дозволить змонтувати матеріал фільму, програми. Він повинен розуміти драматургічне значення так званого адресного кадру, важливість різнопланової та динамізованої зйомки.

Ще один обов'язок оператора-документаліста на телебаченні – постійно контролювати якість звукозапису. Оператор, окрім досконалого знання відеотехніки і зображальних екранних засобів, повинен орієнтуватись у характеристиках мікрофонів, в особливостях режимів запису звуку відеокамерою.

1.3. Телевізійний оператор як режисер подієвих зйомок

Особливістю будь-яких подієвих зйомок є те, що вони тривають стільки, скільки треба, аби показати реальний перебіг події, яку треба зафіксувати.

Збільшується цей час тільки на необхідні дозйомки сталих елементів, пов'язаних з подією (архітектура, оформлення, обладнання, вивіски, прапори і т.п.), та інтерв'ю чи елементи репортажу ведучого, які роз'яснюють сутність події.

Головною фігурою подієвих зйомок є саме оператор. Саме від його розуміння завдань зйомки, змісту події й оперативності, від здатності концентрувати увагу на найважливіших елементах залежить кінцевий результат. Режисер або редактор, які працюють з ним в ході таких зйомок, можуть тільки зосереджувати увагу оператора на найвиразніших моментах, давати загальне трактування. Але дуже часто оператор знімає події самостійно чи в парі з телевізійним ведучим.

Дуже важливо постійно пам'ятати, обираючи точки зйомки в непростій часом подієвій ситуації, що подія не повинна підкорятись організаційній волі зйомочної групи, а відбуватись за власними законами – законами життя, атмосферу яких і повинні відобразити телевізійники, або кінематографісти. Треба навчитися займати в події ефективне, але якомога непомітніше місце, не перетворюючи подію на спектакль, або фарс, чому є чимало прикладів з практики.

Монтажна практика телебачення націлює операторів на зйомку статичних кадрів з виразною дією, на використання в якості авторської оцінки лише одного мистецького виражального засобу – ракурсу. Цьому є пояснення – ідеологія інформаційного мовлення будується на двох протилежних чинниках. Перший: глядачі повинні

мати об'єктивну інформацію, а не суб'єктивний погляд оператора; другий – подію треба зафіксувати як вона є, а потім подавати її з позиції каналу, використовуючи для цього відповідний монтаж і текст. Не вдаючись в оцінку цих чинників, звернемо увагу на те, що подія далеко не завжди є матеріалом тільки для інформаційного сюжету.

Реальні події є основою драматургії і документальних фільмів – екранних нарисів, у яких авторська позиція є надзвичайно важливим компонентом твору. І в цьому випадку слід звернути увагу на інший, дійсно мистецький підхід до документального матеріалу.

Мається на увазі подієва зйомка дуже довгими кадрами найдинамічніших, найважливіших моментів події, якщо, звичайно, для цього існують хоч якісь можливості.

Такі супроводження камерою посилюють правдивість показу, створюють ні з чим не зрівняний ефект співпереживання глядача, занурюють його в подію, емоційно роблять її учасником. Подібні зйомки варто застосовувати лише тоді, коли обставини, у котрих існують, діють герої фільмів чи телепрограм, важливіші для них, аніж наявність відеокамери.

І неважливо – буде ця ситуація природною чи спеціально організованою для зйомок. Адже під час подієвих зйомок головним (звичайно, після інформації про перебіг події) є розкриття реальних, правдивих проявів людських емоцій і психологічних станів.

Говорячи про подієві зйомки, не можна не торкнутися питання про зйомки організованих подій. Прикладів таких зйомок дуже багато, а головна їх особливість полягає в тому, що певну подію (зустріч друзів, екскурсія і т.п.) організують у межах драматургічного задуму програми, фільму.

Головне при цьому – організувати саме подію, а не перетворювати її на ігровий епізод. Правда організації події неодмінно повинна відповідати правді самого життя, правді

реальних виявів людської участі в події.

А для того, щоб забезпечити цю правдивість під час самої зйомки, слід розуміти, що з того моменту, коли організована подія почалася, зйомку слід вести репортажно, так само, як і в реальній подієвій ситуації, зводячи втручання у психологічні дії людей до мінімуму.

Обов'язковим для оператора подієвих зйомок є дотримання принципів так званого «комфортного» монтажу, тобто проведення зйомки «монтажно». Це означає постійне врахування оператором десяти принципів комфортного монтажу, які дозволять будь-який кадр органічно включити до майбутньої структури епізоду. До цих принципів належать: монтаж за крупністю планів, монтаж за орієнтацією у просторі, монтаж за напрямком руху, монтаж за напрямком руху головної площини, або об'єму, монтаж зі зміною композиції, монтаж зі зміною знімальної осі, монтаж за темпом руху, монтаж за фазою руху, монтаж за світлом, монтаж за кольором.

Є ще одне – дуже суттєве, хоча й не обов'язкове, але й таке, що його далеко не завжди можна реалізувати, завдання для оператора: постійно прагнути відшукувати в події образні деталі, у яких відображена сутність події, її місце в суспільному процесі. Це не завжди піддається реалізації, однак пошук найвиразніших деталей події обов'язковий і рано чи пізно приносить результати у вигляді образних кадрів.

1.4. Особливості роботи оператора постановочного кіно і телебачення

Сама назва – постановочне телебачення – говорить про те, що постановочні, тобто ігрові, або художні екранні твори є витвором авторської фантазії, який створюється на основі створення образної моделі реальної дійсності, яку розігрують актори.

Творчість оператора постановочної програми або фільму – високе мистецтво образного розкриття внутрішнього світу людей, внутрішнього змісту екранної драматургії через пластичні образи, які є реалізацією творчого задуму, творчої уяви авторів.

Завдання, які доводиться виконувати оператору постановочних програм і художніх фільмів, дуже складні, відповідальні й масштабні.

Разом із режисером і художником-постановником оператор розробляє постановочний проект, затверджує ескізи декорацій, розробляє мізансцени, тобто взаємне розташування виконавців та елементів декорації чи інтер'єру, бере участь у пробах акторів і репетиціях.

Оператор визначає точки зйомки, обирає потрібні об'єкти, розробляє схеми освітлення кожної сцени і практично ставить освітлення під час зйомок, розробляє колористичну гаму сцен та епізодів і траєкторії пересування камер, відповідно до чого готує спеціальне операторське обладнання. На відміну від оператора документального телебачення, важливу технічну роль у роботі оператора постановочних програм відіграє вміння творчо користуватися замірами експонетра. Саме цей прибор дозволяє будувати на знімальному майданчику високохудожні тональні образи дійсності.

При багатокамерній зйомці, яка дозволяє знімати сцени або навіть епізоди, не порушуючи цілісності акторської гри, оператор розробляє схему розташування камер на знімальному майданчику. При цьому камери повинні розташовуватися так, щоб не потрапляти в кадр. Ці рішення виробляються вже на стадії проектування декораційного комплексу.

Важливою частиною творчої праці оператора постановочних програм є розробка загальної зображальної стилістики твору, створення виразних екранних портретів, які дозволять глибоко розкрити внутрішній світ персонажів,

організація атмосфери екранної дії та ритмічного образу умовного екранного часу.

Головним у цій діяльності є оператор-постановник фільму, телевізійної програми, який і розробляє власну, скореговану з творчим баченням режисера, концепцію зображального вирішення екранного твору. Його безпосередніми помічниками є другий оператор та асистенти оператора, які виконують різноманітні функції – від проведення паралельних зйомок та до зйомок, роботи на других і т.д. камерах під час багатокамерних зйомок і до суто технічних, таких як переведення фокусу, контроль за станом апаратури тощо.

Останніми роками виділилась окрема професія – оператор кранових зйомок. Йдеться про оператора, який працює на фірмі, яка видає в користування спеціальні операторські крани та інші складні рухомі засоби пересування камери. Ця робота потребує спеціальної операторської підготовки.

Розділ 2. Творчі інструменти оператора кіно і телебачення

2.1. Зображальні засоби екранної виразності

Зображальні засоби екранної виразності – це комплекс різноманітних засобів пластичної побудови кіно- і телевізійних кадрів, пов'язаних з використанням та організацією змістовних, естетичних, технічних елементів і прийомів, які дають змогу відобразити в окремих кадрах і їх монтажних поєднаннях інформаційний, драматургічний, естетичний зміст зображального ряду екранного твору.

Найперші виражальні засоби, якими користувалися піонери кіно, були запозичені з фотографії: кадр – мистецький фрагмент дійсності, обмежений рамкою, світло, як технічний засіб експозиції кадру та мистецький інструмент пластичної виразності, мізансцена – взаємне змістовне розташування об'єктів у кадрі.

Надалі арсенал зображальних засобів постійно збільшувався, утворивши зрештою розвинуту систему мистецьких інструментів екранної мови, якою користуються режисери, оператори, художники для створення різноманітних за видами екранних творів.

До зображальних засобів екранної творчості належать:

- масштаб (крупність) показу;
- точка зору камери (ракурс);
- мізансцена;
- перспектива;
- рух камери;
- атмосфера;
- світло, колір;
- пластика виконавців;
- грим;

- костюм;
- усі види художньо-декораційного оформлення;
- реквізит,
- багатшаровість (подвійні і т.п. експозиції),
- зображальні спецефекти,
- графіка мальована і комп'ютерна.

Головним зображальним засобом оператора, звичайно ж, є комплекс інструментів, пов'язаних із побудовою композиції кадру. У перекладі з латини термін "композиція" означає зіставлення, тобто поєднання окремих частин, які зрештою утворюють єдине ціле. Щодо екранного зображення мається на увазі зображення, яке відзначається єдністю лінійних і тональних елементів кадру, через яку і виявляється його зміст.

Композиція кадру передусім залежить від обраної точки зйомки та кута зору, під яким об'єктів спрямований на об'єкт зйомки, тобто від ракурсу. Саме від цього залежить чи буде кадр умовно площинним, або об'ємним, чи буде підкреслена лінійна перспектива, або ні, тощо. Також дуже важливим для композиційної побудови кадру є вибір відповідного для зйомки кожного кадру об'єктива, або фокусної відстані, адже від цього також залежать перспектива, площинність чи об'ємність кадру, виділення в ньому точок максимальної уваги глядача тощо.

Іншим комплексом зображальних засобів оператора є світлове вирішення кадру. Світло в кадрі може виконувати тільки експозиційну функцію, а може надати кадру живописності, виявити об'єм, фактуру предметів, створити високохудожню гру світла й тіні. За допомогою світла можна розставляти змістовні акценти в кадрі, виділяючи одні об'єкти й затемнюючи інші.

Третій блок зображальних засобів – тональне й колористичне вирішення кадру. Чорно-біле зображення складається з так званих ахроматичних тонів різної щільності. Оператор може організовувати розташування

різних тонів у кадрі. Зображення може бути вирішено у світлій чи темній тональності, або переходити з одного тону до іншого.

Під час кольорової зйомки тональність набуває ще більшого значення, оскільки в розпорядженні оператора є величезна кількість кольорових тонів та їхніх сполучень.

Надзвичайно важливим виражальним засобом операторської творчості є *перспектива*.

Реальний світ навколо нас тривимірний. Об'єкти, які ми бачимо, об'ємні та містяться в об'ємному просторі.

Площина екрана має тільки два виміри – ширину і висоту. Одне з основних завдань оператора – передати об'ємність світу на плоскому двомірному екрані.

Для цього оператори при зйомці використовують закономірності перспективи. Ці закономірності пов'язані з реальним сприйняттям людиною простору.

Перспектива – це зображення просторових об'єктів на площині або поверхні відповідно до тих удаваних скорочень їх розмірів, змін обрисів форми і світлотіньових зв'язків, які спостерігаються в реальності.

Існує два види перспектив – лінійна й тональна (або повітряна).

Лінійна перспектива – це закономірна зміна масштабів зображення об'єктів, розташованих на площині. Тобто, об'єкти, що мають однаковий розмір, здаються нам тим меншими, чим далі від нас вони містяться. Паралельні лінії, спрямовані в глибину простору, прагнуть зійтися в одній точці, що міститься в нескінченності.

Розуміння і використання цих законів дозволяє передати на екрані протяжність простору, ілюзію глибини і тривимірність навколишнього світу. Для того, щоб підкреслити перспективу в кадрі, бажано мати передній план. У цьому випадку об'єкти в глибині кадру будуть виглядати меншими за розміром порівняно з об'єктами, що містяться на передньому плані. Використовуючи

об'єкти з різними фокусними відстанями, ми можемо посилювати чи послаблювати лінійну перспективу.

Короткофокусна (ширококутна) оптика змушує нас наближатися до передньопланового об'єкта зйомки, намагаючись зберегти його в заданому масштабі, і більше підкреслює лінійну перспективу.

Довгофокусні об'єкти змушують нас збільшувати дистанцію між переднім об'єктом і точкою зйомки, при цьому передають перспективу менш підкреслено, немов би утворюючи площинне сприйняття зображення.

Інший вид перспективи – тональна (як синонім часто використовують термін "повітряна перспектива"). Тональна перспектива – це втрата чіткості обрисів предметів та їхнє розбілення в міру віддалення об'єктів від камери.

Предмети й об'єкти на дальньому плані виглядають світлішими, ніж об'єкти на передньому плані. Ступінь тональної перспективи залежить від стану повітря і характеру освітлення. Як і за лінійної перспективи, передній план підсилює ефект тональної перспективи. Об'єкти на передньому плані виглядають темнішими і насиченішими; з віддаленням об'єкти стають розбіленішими, а їхні обриси не такими чіткими. Тональна перспектива робить зображення багатоплановим, підкреслюючи глибину кадру.

Використовуючи закономірності лінійної й тональної перспектив, оператори створюють дуже виразні, багатопланові зображення, що наповнюють екранний світ відчуттям багатоплановості, яскравості світу.

До розмови про перспективу ми ще раз повернемося нижче, оскільки повно зрозуміти її значення, так само, як і інших виражальних засобів операторства, можна лише при комплексному вивченні всіх засад цієї складної професії.

До зображальних засобів також належать різноманітні види екранного руху – панорами, трансфокаторні наїзди та від'їзди, переміщення самої камери в просторі.

Є й особливі зображальні засоби – творче використання експозиційного режиму зйомки, глибина різкозображувального простору та інші специфічні операторські засоби, які дозволяють зробити зображення більш м'яким з точки зору різкості, більш чи менш контрастним, деформувати певним чином зображення та інше.

У роки становлення кіномистецтва найпроблематичнішим виявилось формування методів використання рухомої камери.

2.2. Рухома камера як виражальний засіб операторської творчості

Практично рух у кадрі існує в трьох формах: переміщення дійових осіб і рухомих об'єктів, переміщення камери, наїзд чи від'їзд трансфокатором.

Найпоширеніша форма руху в екранних видовищах – панорама.

Вона є виразом авторського погляду, авторської цікавості, авторської позиції, засобом зображального залучення глядача до спільної драматургічної дії.

І панорама, і наїзд, і від'їзд є, власне, зміною кадрів і крупності планів без монтажу. На відміну від монтажно-суб'єктивності, панорама є об'єктивною інформацією про реальний простір і саме це робить її застосування головним засобом зорової організації руху на телебаченні.

Однак зміст панорами може виражати і суб'єктивне бачення авторів, зокрема, опосередковано – через суб'єктивний погляд дійової особи. Функціонально панорами поділяються всього на три типи:

- *оглядова*, яка дає уявлення про реальну ситуацію в просторі та взаємозв'язок його частин;

- *супроводу*, тобто така, яка розкриває простір разом із переміщенням дійової особи, або ведучого;

- *перекидання*, тобто різка панорама з об'єкта на об'єкт із нефокусним зображенням проміжних етапів. Така панорама передає експресивний стан споглядання.

При цьому слід розуміти, що технічні способи реалізації панорам можуть бути найрізноманітнішими: з рук, з рейок, з крана, з рухомого транспорту, зі шлема парашутиста, з тварини, із супутника тощо. Але різниця в техніці панорамування не змінює характеру її функцій.

Зйомка перших фільмів досить довго проводилася тільки статичною камерою. Уся дія відбувалась у полі зору камери, жорстко закріпленої на штативі. Але іноді актори виходили за рамки кадру й оператори, щоб не перезнімати епізод, намагалися трохи повернути камеру. Це були перші панорами в ігровому кінематографі. Пізніше до них додалися тревелінги – проїзди камери паралельно переміщенню об'єкту зйомки. Звичні панорами – повороти камери відносно головки штативу, дуже довго не існували на екрані. Адже фільми реалізовувались у вигляді окремих сценок, які були своєрідним поєднанням театрального дійства та фотографічної фіксації. Такий дешевий і масовий «театр» повністю влаштовував невибагливу публіку, для якої кіно було своєрідним ярмарковим балаганом.

Оператори хронікальних зйомок набагато швидше, ніж їхні колеги з ігрового кіно, зрозуміли всі переваги руху камери й почали опановувати різні його види. Оскільки головним їх завданням було зацікавити, здивувати глядача, панорами і проїзди на будь-яких транспортних засобах паралельно об'єктам зйомок, що рухаються, стали активним засобом для появи в кадрі нового, цікавого та захоплюючого. Поступово, хоча й дуже повільно, автори ігрових стрічок почали застосовувати динамічні кадри. Як не дивно, але цей процес розтягнувся більш як на 30 років!

Це природно, адже в основі будь-якого видовища покладено драматургію, а вона дуже довго була в полоні сценічного типу мислення, яке не потребувало

найважливішого засобу екранної виразності – рухомого ока глядача.

Але десь на середину 20-х років ХХ століття кінематографісти нарешті навчилися будувати розвиток екранної дії в динаміці переміщення глядацької уваги, тобто на зміну кадру-сцені прийшов активний змістовний монтаж найважливіших елементів екранної дії.

Нова монтажна драматургія передбачала, зокрема, створення атмосфери екранної дії не тільки за допомогою руху та спілкування персонажів, але й за допомогою руху камери, як вираз активного погляду глядача. При переміщенні камери постійно змінюється перспектива кадру, відстані між різними об'єктами зйомки, глядачу відкриваються нові об'єкти, яких на початку кадру ще не було видно.

Процес активного застосування панорам у звуковому кіно розпочався фільмом режисера Л. Майлстоуна «На Західному фронті без змін» (1930). Оператори Артур Ідісон (Едісон) та Карл Фройнд надзвичайно виразно передали у численних проїздах камери і панорамах атмосферу активних бойових дій на фронтах Першої світової війни.

Надалі мистецький зміст панорамування поповнився активною зміною в ході панорами масштабу об'єктів зйомки, що зрештою привело до так званого внутрішньокadroвого монтажу – переміни сцен всередині однієї панорами. Одним з важливих етапів цього процесу стала операторська робота Наума Наумова-Стрижа в картині режисера Ю. Дзигана «Ми з Кронштадта» (1936). Досвід цієї визначної стрічки ще раз підкреслив величезні можливості віртуальної емоційної співучасті глядача з екранною дією як наслідку ефективного панорамування.

Остаточно стало зрозумілим: при панорамуванні камери оператор не просто має змогу охопити дуже великий простір і поєднати в одному кадрі плани різної крупності, але й органічно поєднати різномістові драматургічні

елементи, а отже додати зовнішнього та внутрішнього динамізму окремим сценам і всьому екранному твору в цілому.

Однак застосування цього методу тривалий час наштовхувалося на різноманітні технічні проблеми, відсутність відповідного сценарного матеріалу, який би вимагав поглибленої динаміки психологічних проявів персонажів. Важливим етапом на шляху подальшого розвитку активного панорамування став епізод «Редакція» у фільмі режисера М. Ромма «Російське питання» (1947). У цій стрічці оператор Борис Волчек реалізував величезний за метражем проїзд камери вздовж побудованого в павільйоні редакційного приміщення площею понад тисячу квадратних метрів – чи не перший у світовому кіно приклад наддовгої панорами в декорації.

Одним з видів динамічної камери є зйомка «суб'єктивною камерою». У цьому випадку зображення на екрані стає суб'єктивним поглядом на події, що відбуваються, які ми бачимо неначе очима певного персонажа. Камера при цьому зазвичай стає дуже рухливою, часом навіть метушливою, а довжина кадрів тривалою. Такі кадри знімаються ручною камерою і здебільшого без чіткої стабілізації зображення. Навпаки, хитання камери створюють ще більше враження суб'єктивності й динамізму екранних подій. Але, незважаючи на «об'єктивний» чи «суб'єктивний» характер екранного руху, при переміщенні камери в просторі потрібно передбачати наявність у кадрі переднього плану. Саме зміна або переміщення об'єктів переднього плану створює зміну перспективи або динамізм руху в кадрі.

Однак в ході пересування не просто з'являється динамізм – відбувається розвиток екранної дії. Причому розвиток, який спирається на головну ознаку монтажу – зміну змісту через зміну планів. Коли за допомогою таких змін відбувається достатньо серйозний розвиток

драматургічної дії, можна казати про те, що ми маємо справу з так званим внутрішньокадровим монтажем. Це умовний монтаж окремих елементів драматургічної дії зі зміною планів, але без поділу на окремі кадри, тобто такий, за якого зміна планів відбувається всередині одного кадру завдяки зміні мізансцен, або за допомогою руху камери.

Природно, що тривалість таких кадрів достатньо велика. Існують навіть окремі експериментальні повнометражні фільми, зняті одним кадром, наприклад «Російський ковчег» О. Сокурова і «Таймкод» М. Фіггіса.

Мета цього прийому – зробити глядача неначе учасником екранних подій, отже, захопити його емоційно. Видатні приклади застосування внутрішньо кадрового монтажу є у фільмах «Лисички» режисера Уільяма Уайлера і оператора Грегга Толанда, «Молода гвардія» режисера Сергія Герасимова і оператора Володимира Раппопорта, «Мотузка» режисера Альфреда Хичкока та операторів Уільяма Сколла й Джозефв Валентайна, "Летять журавлі" та "Я – Куба" режисера Михайла Калатозова і оператора Сергія Урусевського,

Кадри, побудовані з використанням внутрішньокадрового монтажу, вимагають від знімальної групи і, насамперед – від оператора, надзвичайно ретельної підготовки та репетицій. Перед зйомкою численні мізансцени, які змінюють одна одну, вибудовуються до найменших деталей, точки розміщення й переміщення дійових осіб у кадрі багаторазово фіксуються, зокрема за допомогою розмітки на підлозі павільйону або на інших можливих місцях натурального середовища зйомки.

Важливим етапом підготовки є визначення основних, так званих ключових точок зйомки, напрямів переміщення між ними та відповідних дій крупностей планів.

Мета цього процесу – домогтися плавного пересування камери від однієї змістовної мізансцени до іншої з одночасною зміною крупності кадру так, щоб

кожного разу зосереджувати увагу глядача на найсуттєвіших елементах екранної події.

Для зйомки таких кадрів використовуються різноманітні пересувні пристрої, крани, канатні дороги, стабілізуючі демпферні і гіроскопічні пристрої. Сергій Урусевський уперше продемонстрував блискучу майстерність внутрішньокадрового монтажу методом динамічної зйомки ручною камерою із застосуванням ширококутної оптики.

Важливим елементом зйомок методом внутрішньокадрового монтажу є ретельна розбивка точок фокусування, яка вимагає від операторської групи надзвичайної синхронності дії оператора, його асистентів і механіків з обслуговування пристроїв для переміщення камери.

Різновидом екранного руху є також наїзди та від'їзди, для реалізації яких використовуються об'єктиви з перемінною фокусною відстанню, або трансфокатори чи зуми. Діапазон від'їздів і наїздів теж невеликий – усього три функції: акцент на укрупненні, виділення в загальному окремого та навпаки – включення окремого до загальної структури об'єкта зйомки.

Однак розсуваючи чи стискаючи межі простору, режисер і оператор здатні з кожним новим умовним планом відкривати не тільки новий простір, але й нові сюжетно важливі елементи, розкривати їхню сутність, створювати необхідну атмосферу в кадрі.

Об'єктиви з перемінною фокусною відстанню з'явились у 20-х роках ХХ століття. Конструктивно вони поділяються на дві групи.

Перша – це трансфокатори, що являють собою так звану трикомпонентну афокальну панкратичну насадку на дискретний об'єктив, що дозволяє плавно змінювати кут зору об'єктива (панкратичні системи являють собою різновид систем змінного збільшення, у яких збільшення

досягається завдяки плавному переміщенню компонентів уздовж оптичної осі).

Друга група – варіооб'єктиви, що являють собою єдину оптичну систему, у якій компоненти взаємно переміщаються щодо один одного, через що відбувається зміна фокусної відстані системи із збереженням різкості зображення.

Об'єktiv з перемінною фокусною відстанню дозволяє, по-перше, знімати «наїзди» і «від'їзди», не сходячи з місця і не використовуючи рейки та інше панорамне обладнання, а по-друге, швидше і точніше встановлювати необхідну крупність плану, використовуючи трансфокатор замість цілої лінійки дискретної оптики. Це найважливіше при хронікальній зйомці, де потрібна підвищена оперативність.

Хоча з часу появи перших варіооб'єktivів конструктори змогли усунути більшу частину властивих їм викривлень – аберацій, зробити їх більш світлосильнішими, нині вони за якістю створюваного зображення поступаються дискретній оптиці. Це найпомітніше при зйомках на кіноплівку.

При використанні варіооб'єktivа необхідно мати на увазі, що його максимальна світлосила на повному «від'їзді» об'єktivа може відрізнятись від максимальної світлосили при «наїзді».

Також слід ураховувати, що із зміною фокусної відстані змінюється і глибина різкозображуваного простору, а тому об'єкт, який був у фокусі на загальному плані, при «наїзді» може опинитись у нефокусованій зоні.

Також при зйомці, передусім постановочних робіт, не слід зловживати трансфокаторними «наїздами» і «від'їздами». Набагато цікавіше виглядає на екрані рух камерою. При «наїзді» камерою в поле зору об'єktivа потрапляють нові й нові об'єкти, серед них ті, яких раніше не було видно, оскільки вони перекидали один одного. Це

створює об'ємність, глибину зображення. При використанні трансфокатора камера стоїть на місці і тому немає умов для виникнення глибини простору.

Окрім того, трансфокаторний наїзд є своєрідним суб'єктивним поглядом авторів, за допомогою якого вони акцентують увагу глядача на певному об'єкті, обмежуючи хоча й умовну, психологічну, але все ж індивідуальну позицію глядача щодо екранного матеріалу. Саме тому заради об'єктивності показу в кореспондентських пунктах ВВС та інформаційної агенції Рейтер операторам зазвичай забороняють користуватися трансфокатором під час репортажних зйомок.

У постановочних екранних формах така функція трансфокатора ще більше пов'язана з намаганням авторів викадрувати з картини дійсності певний найзмістовніший на їх погляд фрагмент. Саме тому використання об'єктивів із перемінною фокусною відстанню в екранній документалістиці та постановочних формах слід обмежити найемоційнішими моментами, а також тими місцями твору, де є прямий вияв авторської позиції.

Інша справа – пізнавальне, навчальне, а також спортивне кіно і телебачення. Функція перших двох – просвітницька і тому використання трансфокатора як своєрідної візуальної указки цілком закономірне.

У спортивних програмах без трансфокатора теж не обійтися через стрімкий перебіг спортивних подій в умовах, коли фізичні переміщення оператора обмежені об'єктивною ситуацією спортивного залу чи стадіону.

2.3. Динамічна синхронна зйомка ручною камерою

Чи не головним фактором, який протягом багатьох років стримував розвиток кіно зображення, зокрема у кінодокументалістиці, була відсутність мобільної синхронної кіноапаратури. Це позбавляло майстрів кіно

можливостей активного розкриття на екрані образу людини в усій його повноті, обмежувало передачу на екрані глибоких емоційно-психологічних зрушень, динамізму людського самовияву.

Перші високохудожні спроби відтворити на екрані синхронні виступи людини, мовно-емоційний вияв її особистості почались одразу ж з приходом звуку в кіно. Найвідомішим з них є синхронний портрет бетонниці Дніпрогесу Марії Белик з фільму Дзиги Вертова «Три пісні про Леніна».

Однак надалі майже усі синхронні зйомки являли собою статичні офіційні кадри, що було пов'язано з величезними габаритами звукової кінознімальної техніки.

Переламним став 1960 рік. Саме тоді під керівництвом відомого оператора-документаліста Річарда Лікока та за участю Національного інституту кінематографії США було сконструйовано ручну синхронну камеру вагою приблизно 15 кг, що було набагато менше існуючих доти моделей, а також переносні синхронні магнітофони і засоби їх синхронізації з камерою. Надалі цю техніку, у якій використовувалася 16-мм кіноплівка, було вдосконалено. Зокрема, камеру вдалося зробити легшою на 7 кг, а магнітофони включати не через кабель, а за допомогою оригінальної безпроводної синхронізації.

Того ж 1960 року цією технікою було створено перший документальний фільм напрямку «пряме кіно» “Primerу” («Попередні вибори»).

Нова безшумна техніка дала змогу знімальній групі постійно бути поблизу кандидатів у президенти США Джона Кеннеді і Губерта Хемфрі під час попередніх виборів у штаті Вісконсін. На екрані проходили непідробні драматичні сцени передвиборного напруження, емоційних станів, психологічних двобоїв. Вершиною стрічки стали безпрецедентні в тодішньому кінематографі синхронні проходи Р. Лікока за спиною Д. Кеннеді – від автомашини,

на якій приїхав кандидат, через натовп, вузький коридор, знову через натовп, сходами, що ведуть на трибуну, а також його спілкування з виборцями. Хвилюючими фіналами цих небачених за документальною насиченістю кадрів ставали звернення Д. Кеннеді до величезного натовпу, який відкривався перед об'єктивом камери. Дуже виразною була і схожа зйомка дружини Д. Кеннеді Жаклін, яка нервово стиснула руки за спиною під час виступу чоловіка. Цей кадр, відзнятий другим оператором Альбертом Майзелсом, також став класикою кінодокументалістики.

Того ж 1960 року, що й "Primer", у Франції було знято повнометражний фільм кінодокументаліста Жана Руша та філософа-соціолога Едгара Морена «Хроніка одного літа». У складний для Франції час несправедливої війни в Алжирі Жан Руш на вулицях Парижа задавав перехожим одне питання: «Чи ви щасливі?» Автори прагнули створити на екрані неупереджений, але узагальнений образ свого сучасника. Упродовж кількох місяців вони спілкувалися з екранними героями, ставили перед ними різні запитання, іноді вислуховували їхні сповіді. Дія фільму розгорталась на вулицях Парижа, у кафе, вдома та на місці роботи екранних героїв.

Цим фільмом у Європі був започаткований напрямок «Сінема-веріте», або «Кіноправди», названий так на честь стрічок Дзиги Вертова.

Відтоді екранний світ документального кіно почав змінюватись, переходячи до активного повноправного спілкування зі світом реальності.

«Хроніка одного літа» знімалась однією з двох перших надлегких синхронних 16-мм камер видатного французького винахідника Рауля Кутана. Камера, яка була прообразом майбутньої досконалої репортерської камери «Еклер», так і називалася – «Кутан». Для синхронного запису Жан Руш користувався і першими радіомікрофонами, що закріплювались на одязі людей у

кадрі.

Нові технічні можливості дали змогу вільного опанування динамікою зображення. Розкуті довгі кадри, реалізовані за допомогою ручної камери Раулем Кутаром – оператором фільму «На останньому подиху», та іншими талановитими операторами – Роже Морільєром, Жан Жаком Тарбом, Мішелем Бро, стали принципово новим явищем вільної кінематографічної побудови кінодокумента.

То був справжній прорив у живу реальність. Нова техніка дозволяла камері спускатися перилами сходів, рухатись у загальному потоці людей і навіть робити співавторами фільму учасників зйомок. Так, в одному з епізодів одна з героїнь сама знімала «суб'єктивною камерою» власний прохід площею.

Здобутки цього методу пізніше вдосконалив визначний французький режисер-документаліст Кріс Маркер у фільмі «Чудовий травень», який розповідав про життя Парижа у травні 1962 року.

Відтоді фільми, побудовані на активному використанні синхронних зйомок, стали нормою не тільки кінодокументалістики, але й інших видів екранного мистецтва.. Остаточню цю тенденцію повноцінного екранного розкриття світу в єдності будь-яких форм зображення і звуку, було закріплено в практиці телебачення після появи відеоманітного та цифрового запису.

2.4. Світло як виражальний засіб у мистецтві оператора; система основних видів світла

Якими б досконалими не були переміщення камери, композиційні та перспективні вирішення кадру та інші ефектні та ефективні виражальні засоби операторської творчості, використання будь-якого з них органічно пов'язане з концепцією та змінами характеру *освітлення*.

Світло – один з найважливіших технічних і

виражальних засобів екранної творчості. По-перше, воно виконує експозиційну функцію. Для того, щоб на кіноплівці або електронній матриці відеокамери сформувалося зображення, на них повинна потрапити певна кількість світла, відбитого від об'єктів зйомки. Тобто, без відповідного змісту кожного кадру сили освітлення зображення, тим більше художнього, не може бути взагалі. Саме тому оператори використовують освітлювальні прилади або планують зйомки відповідно до умов природного освітлення. А безпосередня кількість світла, завдяки якій буде зафіксоване зображення, остаточно залежить від світлочутливості кіноплівки або електронної матриці, тобто від характеру експозиції.

По-друге, світло є невід'ємним складником художньо-драматургічного вирішення екранного твору.

Світло – важливий засіб утворення пластичних художніх форм, розстановки необхідних емоційних акцентів, підкреслення найважливішого в кадрі, створення потрібної емоційної атмосфери. За допомогою світла на двомірному екрані можна виявити об'єми, підкреслити глибину простору, створити в кадрі кілька атмосферних планів. Є у світла і суто інформаційна функція – вказати на час доби, особливості світлових характеристик пори року тощо.

Світло активно впливає на ритмічний характер епізодів. Так, рівне, загальне освітлення створює спокійний, суто природний настрій. Навпаки, різке контрастне освітлення не тільки формує тривожність атмосфери, але й неначе пришвидшує екранний час, активно слугує монтажним переходам в інші часові виміри.

Теж саме можна сказати про тіні, які є складником освітлення і можуть виконувати ті ж, якщо не більш значущі функції – інформувати, створювати емоційну атмосферу і навіть драматургічно вказувати на певні стосунки між дійовими особами, виступаючи в ролі своєрідного

відбиткового показу подій, адже тінь психологічно сприймається як невід'ємна частина фізичного об'єкта.

Варіантів освітлення безліч – від різко контрастного з великим перепадом яскравостей до абсолютно безтіньового, схожого на повітряну акварель. Стиль і методи освітлення обираються залежно від режисерського задуму кожного епізоду.

Варто звернути увагу і на взаємодію світла і руху. Так, проїзд камери через різноосвітлені простори здатен створити особливу емоційну атмосферу, надзвичайно активізує глядачеву увагу.

Звернемо увагу і на такий важливий аспект застосування світла, як необхідність урахування жанрової природи твору.

Зрозуміло, що програма, або фільм у жанрах шоу, фентазі, ексцентричної комедії і т.п. умовних формах, допускає й абсолютно умовний, такий, що витікає з емоційного надзавдання, характер освітлення.

І навпаки, чим глибше реалістична основа програми, фільму, тим реалістичніше треба робити освітлення, тим важливіше обумовлювати його художнє застосування драматургічним змістом кожного епізоду.

Для того, щоб домогтися потрібного малюнка та характеру освітлення, яке відповідає художньо-драматургічному задуму, оператору необхідно певним чином розташувати освітлювальні прилади навколо об'єкта зйомок. Це розташування має назву «схема світла».

У цій схемі кожен прилад виконує певну дуже важливу функцію, адже саме від розташування певного приладу щодо камери й об'єкта зйомок залежить вид світла, завдання, яке за його допомогою реалізується.

Існує чотири основні типи освітлення:

- світлотіньове освітлення досягається за допомогою джерел направленого та розсіяного світла. Найкращим природним прикладом такого освітлення є сонячне світло,

яке відбивається від хмар. Сонце дає направлене світло і чіткі тіні, а світловий потік від хмар їх пом'якшує

- світлотональне освітлення виникає в похмуру погоду, утворюючи безтіньове освітлення. В умовах павільйонної чи репортажної зйомки таке освітлення отримують, спрямовуючи джерела світла зверху, або в стелю чи за допомогою освітлення через спеціальні фільтри;

- локальне освітлення виділяє найсуттєвіші деталі сцени; для цього використовуються прилади спрямованого світла;

- контражурне або силуетне освітлення неначе відбиває об'єкти переднього плану від світлового фону, підкреслюючи глибину простору.

З точки зору характеру освітлення слід визначити п'ять головних видів світла. Малююче світло є основним видом освітлення; воно створює світлотіньовий малюнок, об'єм зображення, виявляє форму об'єкта зйомки.

Джерело такого світла розташовується зазвичай спереду та з боку об'єкта зйомки приблизно під кутом 45° по висоті. Від розміщення джерела малюючого світла залежить, яка частина об'єкта буде освітлена, якими за характером і розміром будуть тіні, чи буде зображення площинним чи об'ємним і як воно, зрештою, буде виглядати на екрані.

Як малююче світло можуть застосовуватися прилади спрямованого, спрямовано-розсіюваного або розсіюваного світла.

Заповнююче світло дозволяє підсвітити тіні, які утворюються малюючим світлом. Головне його завдання – допомогти глядачу побачити об'єкт так, як він його зник бачити в реальному житті.

Ще одне завдання заповнюючого світла – регулювання контрасту освітлення. Якщо рівень заповнюючого світла буде низьким, або його зовсім не буде, контраст між світлом і тінню буде максимальним, а

характер освітлення буде нічним. В умовах високого рівня підсвічування контраст між світлом і тінню буде мінімальним, а характер освітлення – денним.

За допомогою великої кількості заповнюючого світла можна взагалі прибрати всі тіні і тоді зображення стає безтіньовим, а характер освітлення – світлотональним.

Моделююче світло створює відблиски з різних боків об'єкта, ще більше підкреслюючи об'єми. Таке світло зазвичай задньобокове. Завдяки вузькому спрямованому промінню світла воно здатне виявити об'єм і фактуру на тіньовому боці об'єкта зйомки. Моделююче світло також застосовується для підсвічення невеликих тіньових ділянок, утворення невеликих яскравих плям.

Моделююче світло може відрізнитися за кольором від основного світла та оживляти загальний кольоровий малюнок кадру.

Контрове (контражурне) освітлення спрямовується на об'єкт ззаду в напрямку камери, підкреслюючи форму, відокремлюючи об'єкт від фону. Застосування контрового світла розмежовує об'єкт зйомки і фон світловою окантовкою, що додає об'єкту особливої виразності.

Як контрове світло використовуються прилади спрямованого світла. За інтенсивністю контрове світло може бути яскравішим, ніж світло малююче. Фонове освітлення спрямовується на фон, або предмети позаду головних, сюжетно важливих об'єктів з метою підкреслення глибини простору. Таке освітлення може бути рівномірним, або ж складатись із світлових плям різної конфігурації, інтенсивності й кольору.

Винахідливе, вдумливе використання широкого інструментарію технічних засобів художнього освітлення дав змогу створити справжні шедеври кінозображення.

Так, наприклад, радянський кінооператор Борис Волчек, творчо осмисливши досвід своїх попередників, розробив принципово нову схему портретного освітлення,

яка надалі стала класичною. До нього оператори використовували для створення екранних портретів спрямоване або розсіяне світло. Б. Волчек використав усю гаму інструментів, застосувавши п'ять джерел. Заповнююче розсіяне світло він зробив базою для наступного моделювання об'єкту зйомки. За допомогою спрямованого малюючого світла, утворюючи необхідні тіні, він створював світлову характеристику персонажа. Підсвітка пом'якшувала глибокі тіні. Контрове освітлення відбивало людину від фону, утворюючи піднесений екранний образ. Остання операція – висвітлення фону, завершувала створення виразного екранного портрета. У сполученні зі змістовним використанням ракурсів цей метод дає блискучі мистецькі результати.

Творчі пошуки Б. Волчека йшли одночасно з пошуками ще одного видатного оператора – Андрія Москвіна. Комбінуючи певне розташування освітлювальних приладів, задимлення та освітлення через тюль, він домогся ефектного зонального освітлення у формі поступового приглушення яскравостей від переднього плану до глибинних зон кадру. Завдяки цьому глядач не просто зосереджувався на головних елементах кадру, але й міг поринути в його глибину, простір. Зокрема, це дозволяло напрочуд достовірно утворювати екранні образи натурних об'єктів під час зйомки в павільйоні.

Ще одна важлива сторінка в опануванні художнім освітленням – екранна творчість Сергія Урусевського. Він одним з перших зробив освітлення не просто засобом підкреслення головного, визначального в кадрі, утворення екранної атмосфери. У фільмах, відзнятих оператором С. Урусевським – «Сільська вчителька», «Летять журавлі» та ін. світло стало дієвим засобом поглиблення змісту, повноцінним фактором драматургічного розвитку. Саме так можна розуміти смуги світла й тіні, які перетинають клас сільської школи як символи майбутньої долі героїні;

контрастні зіткнення темряви кімнати і спалахів вибухів як передвісників трагічної зміни долі героїні фільму «Летять журавлі». У тій же картині С. Урусевський рішуче застосував гостроспрямоване світло для створення портретів, неначе провіщаючи її духовну трагедію.

Вивчення багатющого досвіду операторів «великого» кіно – важливий і ефективний стимул для власних пошуків операторів-початківців.

2.5. Робота оператора над кольором екранного зображення

Колір – ще один дієвий виражальний засіб кіномистецтва і невід’ємний компонент телевізійного мовлення.

Бажання зробити кіноекран кольоровим з’явилося майже відразу з появою кінематографа. Уже брати Люм’єр та великий кінофокусник Жорж Мельєс активно використовували різноманітні форми кольоризації кіноплівки задля посилення емоційного ефекту, максимального наближення до реальної дійсності. Здебільшого такі спроби являли собою ручне розфарбовування плівки, або використання дуже складних і майже некерованих з творчого боку кінотехнологій.

І тільки тоді, коли у 20-х роках ХХ століття почали з’являтися стабільні й доступні для поширення технології кольорової зйомки та друку кінокопій, постало завдання творчого використання кольору як засобу драматургічної організації екранної дії.

Операторська діяльність з організації кольорового зображення нині передбачає організацію кольору кадру спільно з художником, використання певних схем і принципів освітлення, урахування особливостей кіноплівки або можливостей корекцій кольору безпосередньо в кіно- чи відеокамері та під час майбутньої комп’ютерної обробки

відеоматеріалу.

Для роботи з кольором в оператора є низка інструментів.

По-перше – це кіноплівка (якщо йдеться про кіновиробництво). Знаючи типи кіноплівок, їхні характеристики та різноманітні режими обробки плівки, оператор може в значному діапазоні керувати колоритом зображення, його насиченістю і контрастом як у процесі зйомок, так і в процесі обробки, кольорової корекції та друку копій.

У відеовиробництві замість плівки оператор використовує електронні можливості матриці та процесора відеокамери. У більшості професійних і напівпрофесійних відеокамер є можливість попереднього регулювання кольорових відтінків у досить значних масштабах. Відповідно до драматургічного завдання зображення можна налаштувати за яскравістю, контрастністю та насиченістю у будь-якому кольоровому діапазоні й вирішувати весь екранний матеріал або окремі епізоди в певній кольоровій гамі.

По-друге – це світло. Від характеру освітлення залежить і кольорове вирішення кадру, не кажучи вже про можливість видозмінювати кольороливий тон освітлення, застосовуючи джерела світла з різною світловою температурою та різноманітні кольорові світлофільтри на приладах.

У кадрі можливі різноманітні сполучення теплих і холодних тонів, які імітують сполучення природного денного або нічного освітлення зі штучним – від приладів, що містяться в приміщенні.

Створюючи ефект освітлення від відкритого вогню (це може бути багаття на натурі, вогонь у каміні або печі, чи світло від свічки) оператори застосовують червоно-помаранчеві світлофільтри. У сполученні з навколишнім освітленням, основу якого складають холодніші тони світла,

зображення набуде своєрідного кольорового контрасту.

По-третє – застосування різноманітної оптики, оптичних насадок і світлофільтрів на об'єктивах.

Одним із завдань оператора є правильна передача кольорів, для досягнення чого необхідно забезпечити відповідність так званої кольорової температури освітлення типу кіноплівки, що застосовується.

Компенсацію кольорової температури проводять через застосування спеціальних компенсаційних фільтрів. Вони випускаються як для установки перед освітлювальними приладами, так і для установки перед об'єктивами камер.

При використанні відеокамери компенсацію кольорової температури здійснюють встановленням світлофільтрів між об'єктивом і матрицею та електронним балансуванням кольорових сигналів – так званий «баланс білого».

Ефект нічного освітлення, окрім збільшення світлового контрасту, досягається завдяки зміні кольорового тону зображення. Відповідно до так званого ефекту Пуркіне, зображення зі зміщенням загального кольорового тону в синьо-зелену частину спектру сприймається як вечірнє та нічне зображення. Так, у багатьох фільмах нічні кадри відзняті в полудень, у сонячну погоду із застосуванням спеціального сіро-синього «нічного» світлофільтра, встановленого попереду об'єктива камери.

Іноді для утворення особливої кольорової атмосфери застосовуються піротехнічні засоби з різним забарвленням. Це і кольорові дими, і світло від різнобарвних сигнальних ракет і фальшфейерів. Дуже вдало були використані кольорові дими в картині режисера Ф. Копполи та оператора Вітторіо Стораро "Апокаліпсис сьогодні". Білі, жовті, бузкові, зелені дими підкреслювали багатопланову глибину кадру й створювали сюрреалістичну атмосферу трагічної війни в джунглях.

Операторам-початківцям взагалі слід уважно передивитись фільми, створені за участю одного з найвизначніших операторів сучасності. Пошуки В. Стораро в галузі драматургії кольорового вирішення сцен і епізодів, його вміння зробити колористичну гаму органічною частиною композиції кадру іноді вражають. За допомогою умовності кольору оператор відтворює реальність внутрішнього світу героїв, биття їхньої думки, емоцій. Поєднання кольорів та світлових елементів, чергування світла й тіні, динамічне освітлення роблять кожний кадр виразом драматургічної дії, яка витікає з логіки людського характеру. Найвиразнішою з цього боку є перша робота оператора з італійським режисером Б. Бертолуччі «Конформіст».

В радянському кіно першим фільмом, у якому образного забарвлення набули природні кольори пейзажу, стала картина режисера Олександра Довженка «Мічурін». Оператори Леонід Косматов та Юлій Кун, творчо використовуючи режими обробки плівки зуміли органічно пов'язати образи природи та інтелектуальної діяльності героя фільму – талановитого перетворювача природи. Визначними досягненнями в галузі колористичної організації екранного видовища відзначені операторські роботи Сергія Урусевського, Марка Магідсона, Юрія Іллєнка, Павла Лебешєва та ін. відомих кінооператорів.

Інструментів для ретельно продуманого керування кольоровим вирішенням кадру багато. Головне – вдало їх використовувати не задля випадкового формального ефекту, а у змістовній відповідності з художньо-драматургічним задумом фільму, телевізійної програми.

Вище вже йшлося про те, що розмова про виражальні засоби операторської майстерності неможлива без ретельного розуміння того, що всі вони є складниками

найуніверсальнішого, комплексного виражального засобу, який об'єднує всі інші творчі елементи побудови кадру. Йдеться про кінокомпозицію.

2.6. Кінокомпозиція – вираз екранного змісту **(автор лекції – кінооператор, доцент Філіпов Віталій Кирилович)**

Утилітарно під кінокомпозицією розуміють взаємне розташування у кадрі об'єктів зйомки, яке розкриває зміст кадру та формує його естетичне середовище. Однак найважливіше те, що композиційна побудова кадру передає творче ставлення автора до екранних подій; композиція – інструмент драматургічного поєднання всіх засобів зображальної виразності кадру.

Починаючи оволодіння майстерністю кінокомпозиції, студент повинен усвідомити, що пошук композиційних вирішень кожного кадру починається з творчого задуму всього екранного твору, є результатом глибинного розуміння не тільки власне операторського, але й насамперед – режисерського бачення.

Кадр не випадково обмежений рамкою. Ця рамка вирізняє із загальної картини дійсності саме те, що є змістовним елементом екранної розповіді в кожній окремий момент екранної дії. Тобто, питання побудови композиції кадру є фундаментальною базою всього зображального вирішення екранного твору.

Учення про композицію народилося багато тисячоліть тому. Його основи були розпочаті та в подальшому розроблені в працях античного філософа та вченого Аристотеля. Саме він почав роботу з аналізу літературних текстів, а потім були відкриті та проаналізовані композиційні побудови в інших видах мистецтва.

Робота над композиційним рішенням – це явище, яке

важко піддається вивченню, так само, як і природа будь-якого творчого задуму. В одному з листів художника В.І. Сурикова можна прочитати такі рядки: «Головне для мене – композиція. Тут є якийсь твердий, незворотний закон, який можна лише почуттям вгадати, але який такий непорушний, що кожна додана, або зменшена частина полотна, або зайве поставлена крапка разом змінює всю композицію».

Художники-живописці завжди надавали належного значення та серйозно ставилися до розмірів, форми й меж своїх полотен. Вони усвідомили, що межа картини – «рама» тісно пов'язана з композицією і створює враження, якому мистецтвознавці дали назву антиципація. Екранним аналогом цього терміна є принцип кадрування – виділення мистецького кадру з навколишньої дійсності.

Ці терміни передбачають, що всередині картинної площини, як і всередині кадру відбудеться щось значне, гідне уваги глядача і з'явиться ілюзія простору, яка поведе в глибину кадру, у мистецьку далечінь. Саме в усвідомленні глибокого творчого характеру процесу кадрування беруть початок усі подальші мистецькі пошуки студентів-операторів.

Кожний кінокадр, як і фотокадр, відображає конкретну життєву ситуацію і тому кожна композиція унікальна. Іншої такої ж не може бути.

Але в нескінченному калейдоскопі композиційних варіантів можна виділити такі, в основі яких сконцентровані схожі ознаки. Передусім композиції поділяються на «закриті» й «відкриті».

Закрита кінокомпозиція будується так, що лінії взаємодії зображувальних об'єктів спрямовані до сюжетно-композиційного центру. Основні причинно-наслідкові зв'язки в таких зображальних конструкціях зосереджуються всередині картинної площини. Якщо є необхідність сконцентрувати увагу глядача на конкретному факті,

сміслові зв'язки якого можуть не виходити за межі екрана, то кінооператор або фотограф обирає конструкцію закритого типу. Саме вона, як найзрозуміліша змістовно, є основою початкового етапу оволодіння композиційної майстерністю. Цей процес необхідно органічно поєднувати з проникненням у зміст екранного твору, з роз'ясненням загальної його драматургії, яка й визначає змістове наповнення кожного окремого кадру. Саме такий шлях – від драматургічного аналізу до синтезу першоелементів кадру, який утворює його драматургічний зміст – обов'язковий складник навчального процесу.

Дія, що відбувається в середині закритої композиції, починає та завершується в межах її кордонів. Це полегшує студентам постановку композиції, адже така побудова завжди підкорена логіці та легко сприймається глядачами, оскільки всі лінії взаємодії об'єктів пояснюють значення кожного елемента кадру.

Відкрита кінокомпозиція будується на основі ліній, які розходяться від сюжетного центру, відображаючи зв'язки об'єкта, що намагаються вийти за межі кадру. У таких випадках причинно-наслідкові залежності розкриваються не в середині, а за межами картинної площини та вимагають продовження й завершення в інших монтажних планах.

Внутрішньокадрова дія відкритих композицій не має самостійного та вирішального значення, а лінії, що пов'язують головний об'єкт з іншими (їх інколи називають «силовими лініями композиції»), мають напрямок у боки від центру.

Зазвичай, вони покидають межі картинної площини, вказуючи, що об'єкт мусить вступити у смислові зв'язки із ситуацією, що розгортається за межами кадру. Саме тому глядач завжди сприймає відкриту композицію як частину цілого та чекає подальшого розвитку монтажної фрази. На таке очікування його орієнтує напрямок і незавершеність

силових ліній.

Якщо говорити про керування аудиторією, то відкриті композиції дієвіші. Вони змушують чекати продовження і це робить їх драматично напруженими, що потребує монтажного розвитку. Вони активно впливають на глядача не тільки змістом внутрішньокадрової дії, але і своєю формою, яка більш кінематографічна, ніж у закритій композиції, тому що вони не можуть існувати без монтажного ряду.

Вивчення цієї композиційної форми слід активно поєднувати із формуванням у студентів чітких навичок динамічної побудови екранного твору, розвитку уяви в галузі організації панорамної зйомки. Після цього органічним буде перехід до опанування нестійкої композиційної побудови. Вона створюється, коли лінії взаємодії об'єктів перетинаються під гострими кутами, створюючи враження динаміки та напруженості. Зазвичай основою таких композицій є діагональ. У живопису діагональні побудови використовують як спосіб передачі на двомірній площині ефекту руху та інколи називають їх «динамічними композиціями».

Стілка композиція – це така композиція, у якій основні композиційні лінії перетинаються під прямим кутом у центрі картинної площини. У таких випадках головні зображальні компоненти розташовуються в кадровому просторі рівномірно, створюючи враження спокою та стабільності. Такий принцип побудови кадру веде до ясності, чіткості всієї композиційної структури, яка легко сприймається глядачем.

Іноді висловлюється думка, нібито композиція кінокадру може складатися з випадкових, ніяк не організованих компонентів, що потрапили до поля зору об'єктива лише тому, що вони були на момент зйомки на даних місцях. Прихильникам такої теорії слід нагадати слова Леонардо да Вінчі: «Живописець, що бездумно

змальовує, керуючись практикою та розумом ока, схожий на дзеркало, яке відбиває всі предмети, розташовані перед ним, не маючи ніяких знань про їх суть».

Кожний професійно скомпонований кадр має сюжетно-композиційний центр. Це та його частина, яка пов'язує між собою окремі елементи зображення та є головною в характеристиці наданого об'єкта. Межі кадру та сюжетно-композиційний центр – головні параметри зображальної конструкції.

Головна сюжетна точка – центр композиції, не народжується під власним тиском та особистим бажанням кінооператора. Поява цього центру є продуктом, пов'язаним з конкретними життєвими ситуаціями, осмислити які та зрозуміти – обов'язок оператора. Сюжетний центр нібито стягує умовні лінії, якими можна означити взаємодію об'єктів, що беруть участь у компоновці зображення. Безумовно, ці лінії невидимі, але їх можна провести на площині будь-якої картини, будь-якого кінокадру, якщо виникає потреба визначити характер дії, що відбувається.

Іноді вони розкривають напрямок реального переміщення людей, тварин або механізмів, іноді це напрямок поглядів персонажів, які беруть участь у даній сцені. По суті, силові лінії композиції відображають зв'язки та взаємодії, які властиві об'єктам зйомки в реальному житті. Вони можуть бути і суто фізичними, і такими, що відтворюють думки й почуття персонажів. Силові лінії можуть пов'язувати поміж собою людей і предмети, предмети з іншими предметами, вони можуть бути результатом взаємодії явищ природи і людини.

Тільки зрозумівши принципи взаємодії людей і предметів, кінооператор зможе побудувати композицію, яка виразно передасть усе, що відбувається перед камерою. Інакше зображення може розсипатися на окремі, не пов'язані між собою компоненти, які ослаблять враження від знятого матеріалу, а може бути і так, що кадр просто

психологічно загубиться.

Водночас, існує чимало драматургічних ситуацій, у яких глядач може переносити власну увагу з однієї ділянки картинної площини на іншу, оскільки композиційне рішення кадру диктуватиметься значимістю розмов на екрані. У цьому відміна звукового кінокадру від кадру «німого» кіно. Крім того, мистецтво не сприймає категорійних формул і, вірогідно, можна будувати композиції з двома і навіть з декількома центрами. Але за умов, що така зображальна невизначеність форми обрана навмисно. Це буває тоді, коли необхідно викликати в глядачів емоційне відчуття розгубленості, нерозуміння ситуації, властиве екранним персонажам.

Важливе значення мають психологічні аспекти сприйняття композиційної побудови екранного твору глядачем. Людська свідомість чуттєво відгукується на інформацію, що надходить з екрана. Глядач завжди готовий на основі чуттєвих вражень робити логічні висновки, шукати внутрішній зміст екранних явищ та фактів, давати їм емоційну оцінку. Зокрема, важливими чинниками емоційного сприйняття є урівноваженість або неурівноваженість композиції.

Композиція кінокадру, на відміну від композиції живописного твору або фотознімку, не залишається незмінною впродовж усієї кінозйомки. Зміст, темп і характер дії постійно перебуває в прямій залежності від розвитку драматургії екранного твору. Відповідно до цього розвитку змінюється і композиційна рівновага.

З усіх урівноважених композицій найурівноваженішими є ті, що симетричні. Дзеркальна симетрія – це симетрія, елементи якої причетні один до іншого, як «праве», так і «ліве».

На перший погляд може здаватися, що звернення до симетрії прирікає композицію на одноманітність і робить її нецікавою. Однак у симетричній конструкції є і безумовні

переваги: вона завжди проста та спокійна; вона подвоює інформацію, яка від цього стає зрозумілішою та переконливішою. Протиборства компонентів, їхньої неурівноваженості в симетрії не існує і не може бути. Це справляє враження гармонії та завершеності.

Це зовсім не означає, що в симетричному оформленні завжди відбувається спокійне дійство. Адже симетрія зображувальних компонентів – це лише форма, а що буде відбуватись у такій композиції залежить від розвитку сюжету. Психологічний вплив цієї форми очевидний. Вона не потребує виходу за межі картинної площини. Її головний центр завжди зрозумілий. Одна її частина ніколи не сперечається з іншою, а навпаки – вони підтримують одна одну. Це нібито дві композиції, що стверджують одну й ту ж думку.

Неурівноважена композиція – це композиція, що створюється, коли лінії взаємодії об'єктів перетинаються під гострими кутами, створюючи враження динаміки та хвилювання. Часто основою таких композицій є діагональ. У живопису діагональні побудови використовують як засіб передачі на двомірному полотні ефекту руху.

Особливе значення в ході формування композиційної побудови кадру має його ритмічна організація.

Ритм – незалежно від того, з яких елементів складається ритмічна структура, це направленість до активного впливу на глядача, тому що повтор однакових частин формує в останнього емоційну співзвучність з екранними подіями, що є одним з найважливіших завдань авторів екранного твору.

Багаторазове повторення елементів посилює ступінь їх впливу. Але водночас виразній ритмічно організації кадру властива підкреслена живописність, яка може призвести до посилення суто формальних елементів композиції за рахунок розкриття змісту екранної дії. Тому зловживати цією композиційною структурою не слід. Але тоді, коли

ритмічна форма застосовується для кращого виявлення змісту кадру – вона стає дуже дієвою. Тоді, коли ритм утворюється за допомогою розташування людських фігур, ритміка з декоративного засобу може перетворитися в один з головних складників виявлення змісту.

Оволодіння майстерністю екранної композиції має кілька послідовних щаблів. Безумовно, найвищий з них – композиційна побудова з використанням мистецької перспективи кадру.

З латини слово «перспектива» перекладається як «побачений крізь що-небудь, ясно побачений». Це один з методів зображення об'ємних тіл на площині або іншій поверхні у вигляді їх умовного мистецького розташування в просторі та ступеня віддаленості від спостерігача. Простіше кажучи, за допомогою перспективи визначається розташування фігур і предметів у глибинній площині кадру. Однак значною мірою це розташування може бути ілюзорним, штучно створеним за допомогою композиційної та світло-тональної побудови кадру.

Людина бачить віддалені від нього об'єкти зменшеними. Масштабні співвідношення допомагають нам уявити взаємне розташування предметів і фігур як у реальному житті, так і на площині малюнка або кінокадру. Ці зміни підкоряються суворій геометричній закономірності. Якщо ми поєднаємо рівновеликі предмети, що направлені в далечінь, уявними паралельними лініями, то при зоровому сприйнятті ці лінії спрямовуються назустріч одна до одної та зійдуться в точці, що має назву головна точка сходу. Так реальний простір перетворюється у простір зорового сприйняття, яке психологи називають перцептивним простором.

Саме побудова екранної перспективи є тієї сферою роботи по організації композиції кадру, яка найяскравіше виявляє креативність мислення оператора, його здатність до глибинного розкриття екранного змісту. Адже перспектива

– це глибоке поєднання реалістичного та суто мистецького зображення простору, у якому відбувається екранна дія, без якої екранні події, поведінка екранних героїв будуть неемоційними, а отже непереконливими.

До операторського арсеналу побудови перспективної композиції входить чимало творчих інструментів. Наприклад, створити на кіноекрані ілюзію глибини допомагають об'єкти, що мають у дійсності лінійну протяжність. Вони можуть бути найрізноманітнішими: дорога, місток, перекинутий через річку, ряд електричних стовпів, залізничні колії, набережна, аеродромна смуга тощо.

Така перспектива має назву лінійної та будується по прямих лініях, напрямках світлових променів.

«Вогні у лавках ледь мерехтіли крізь важку завісу туману, який з кожною хвилиною ставав густішим, накриваючи імлою вулиці та будинки, і незнайомі місця здавались Оліверу ще більш незнайомими...», – так писав англійський письменник Чарльз Діккенс. Таку картину побачив би оператор, знімаючи Лондон того часу; таку ж картину він змушений був би штучно організувати і нині, бажаючи показати діккенсівський Лондон – місто нескінченних тайн, трагічних і фантасмагоричних людських доль. Інше бачення Лондона вимагало б й іншої екранної перспективи. Тобто, перспектива, як і будь-яке композиційне завдання, є похідними від авторського бачення об'єктів показу, від їхньої образної функції. І багато хто з письменників-класиків дав блискучі зразки такого розуміння перспективи, які нині повинні реалізовувати у своїй творчості оператори. Знати ці твори, володіти прийомами зорової реалізації авторського мислення – обов'язок кожного творчо мислячого професіонала екранних мистецтв. Недарма, за його власним свідченням, уся творчість великого американського режисера Девіда Гріффіта вийшла з творчості Ч. Діккенса – крупний план,

атмосфера подій, перспектива, паралельний монтаж та інші революційні елементи екранної мови, розроблені в творчості Д. Гріффіта.

Атмосферний шар, коли в ньому знаходяться туман, пил, сніг, дим, дощ, стає елементом композиційної побудови кадру, тому що з віддаленістю предметів від камери такий шар приховує контури, знижує кольорову гаму, змінює тональні співвідношення. Це створює живописні світло- й кольоротональні композиції та активно виявляє просторові координати.

Такий ефект згасання тональної насиченості об'єктів з їх віддаленістю від кінокамери має назву тональна або повітряна перспектива.

Об'єкти зняті в умовах тональної перспективи змінюють фактуру, майже зникають об'єми предметів, з'являються м'які світлові тональні перепади. Площина, лінія, контур стають головними компонентами. Композиції такого типу зазвичай мають темний перший план, який допомагає глядачу відчутти ілюзію простору. Оскільки в реальних умовах світле зображення є результатом погляду крізь повітряний шар, світліше здається нам віддаленішим, а отже, посилюється глибина простору, відчуття його емоційної значимості.

Особливе місце серед проблем композиційної побудови кадру займає так звана глибинна мізансцена – розкриття системи стосунків персонажів за допомогою їх внутрішньокадрового переміщення в глибину та на передній план кадру, а також за допомогою співставлення передніх та других планів. Надзвичайно цікаві приклади такої композиційної побудови є в екранних роботах оператора Б. Волчека (фільм режисера М. Ромма «Російське питання»), А. Кольцатого (фільм режисера Ф. Ермлера «Великий громадянин»), Г. Толанда (фільми режисера О. Уеллса «Громадянин Кейн» та режисера У. Уайлера «Маленькі лисички»), В. Монахова (фільм режисера С. Бондарчука

«Доля людини») та ін. Ознайомлення з цими пошуковими екранними роботами безумовно необхідне майбутнім операторам.

Наведені приклади – лише маленька частка надзвичайно важливої інформації, яку необхідно засвоїти майбутнім операторам кіно і телебачення в ході оволодіння майстерністю побудови екранної композиції. Вона не просто дієвий виражальний засіб екранної творчості. Це квінтесенція, органічне поєднання всіх інших зображально-виражальних засобів екрану.

Розділ 3. Історичний досвід операторської творчості

3.1. Становлення операторського мистецтва

Становлення і розвиток операторського мистецтва невід'ємні від загального розвитку мистецтва кіно.

Протягом тривалого часу кінооператори були лише фіксаторами на плівку подій, які реально проходили перед об'єктивами камер, або організовувались на кшталт театральних вистав.

Окремі операторські знахідки здебільшого були пов'язані з бажанням вразити глядача новаторськими прийомами при зйомці хронікальних кадрів. Камери поступово почали рухатись на автомобілях, поїздах, конях, підіймались на гірські вершини тощо.

На початок 10-х років одночасно з напрацюванням екранної мови змінюються уявлення про значення зображальної композиції кадру, формується система ракурсної зйомки, застосування певних об'єктивів, художніх рис поступово набуває освітлення кадру.

Оператори-новатори починають розуміти органічний зв'язок між точкою зору камери та здатністю кіно до авторського осмислення екранних подій.

Принципові зрушення, які відбулись у кінематографі після виходу на екрани фільму Д. Гріффіта «Нетерпимість» та нового розуміння художніх функцій поєднання окремих кадрів у монтажну структуру драматургії фільму, привели до абсолютно нового розуміння значення операторської роботи.

Кращі оператори світу почали мислити не просто рамками окремих кадрів, а створювати на екрані стилістично цілісний художній світ, який адекватно відображав режисерське світобачення.

Перетворення кінематографа з майже ярмаркового балагану, на повноправний вид мистецтва привело і до нового явища – утворення творчих співдружностей митців різних екранних професій, котрі взаємодоповнювали один одного, глибоко розуміючи творчі устремління один одного.

Саме такими були визначні творчі тандеми режисерів і операторів Д. Гріффіта та Біллі Бітцера, Ф. Мурнау та Карла Фройнда, С. Ейзенштейна та Едуарда Тіссе, В. Пудовкіна та Анатолія Головні.

Нові творчі принципи привели і до активного виходу кінематографістів з павільйонів на натуру. Це викликало і нові завдання, і нові можливості показу реального світу. Саме в цих умовах проявилось, зокрема, безперечне світове лідерство вітчизняної операторської школи, яка спиралася не тільки на суто професійну майстерність, але й на глибоке проникнення в ідейно-художній режисерський задум.

Шедеврами операторської майстерності стали фільми С. Ейзенштейна та Е. Тіссе «Панцерник «Потьомкін» і «Жовтень», В. Пудовкіна та А. Головні «Мати», «Кінець Санкт-Петербурга», «Нашадок Чингісхана», О. Довженка та Данила Демуцького «Земля».

У цих роботах найвищого у дозвуківому кіно рівня досягла образна виразність кожного кадру, вміння стилістично об'єднати зорові й драматургічні компоненти картини, здатність екранного зображення до розкриття значних суспільних понять.

Високою виразністю, потягом до суб'єктивного аналізу екранних подій, створення психологічно наповнених людських образів відзначалась майстерність творців зображального ряду Дж. Арнольда («Великий парад»), Х. Россона («Доки Нью-Йорка»), Р. Мате («Пристрасті Жанни д'Арк»), Ж. Періналя («Під дахами Парижа», «Мільйон»), Б. Кауфмана («Нуль за поведінку», «Аталанта»), німецьких операторів екранної школи експресіонізму (Ф. Вагнер, К. Фройнд, Е. Шюфтан) та ін.

Поява звукового кіно значною мірою змінила стилістику фільмів. Величезного значення, зокрема, набуло вміння змістовної побудови мізансцен, підвищена увага до створення на екрані психологічних портретних образів, майстерність організації екранного діалогу, розуміння принципово нового значення, якого набувало в звуковому кіно панорамування.

Саме в цих нових умовах знову продемонструвала найвищий мистецький рівень радянська операторська школа, безперечними лідерами якої стали Андрій Москвін (трилогія про Максима), Володимир Нільсен (Альпер) («Веселі хлоп'ята», «Цирк», «Волга-Волга»), Борис Волчек («Тринадцять», «Ленін у Жовтні», «Мрія»), Юрій Єкельчик («Щорс», «Богдан Хмельницький», «Весна»), Марк Магідсон («Три пісні про Леніна», «Безприданниця», «Повість про справжню людину»), Наум Наумов-Страж («Ми з Кронштадта») та інші. Принагідно слід вказати, що у фільмі «Ми з Кронштадта» чи не вперше провідним методом зйомки емоційно насичених сцен були динамічні панорами супроводу, що надалі стало звичним художнім прийомом звукового кіно.

Величезний внесок у розвиток операторського мистецтва, оволодіння новими засобами екранної виразності, у майстерність передачі на екрані людських образів зробили оператори французького кіно – К. Матра («Велика ілюзія»), Е. Шюфтан («Набережна туманів»), К. Куран («Людина – звір»), Р. Юбер («Нічні відвідувачі»).

Класикою операторської майстерності стала екранна творчість американських операторів Дж. Уокера («Це сталося однієї ночі»), А. Міллера («Якою зеленою була моя долина», «Тютюнова дорога», «Молодий містер Лінкольн») Дж. Руттенберга («Великий вальс», «Міст Ватерлоо», «Місіс Мінівер»), Е. Холлера («Ієзавель» та «Віднесені вітром» – разом із Р. Реннахеном). Передвоєнні роки висунули одного з провідних операторів світу – Грегга Толанда, який зняв

кращі фільми визначних режисерів Орсона Уеллса («Громадянин Кейн»), Уільяма Уайлера («Глухий кут», «Лисички», «Кращі роки нашого життя»), Джона Форда («Грона гніву», «Довгий шлях додому»).

Друга світова війна стала величезним випробуванням не тільки для багатьох народів світу, але й для їх кінематографій.

Справжній героїзм виявили під час війни радянські кінохронікери. Зокрема, назавжди ввійшли до літопису Великої Вітчизняної і радянського кіно імена українських кінооператорів М. Бикова, В. Орлянкіна, І. Гольдштейна, М. Гольбриха, К. Богдана, І. Кацмана, В. Смородіна та інших.

У воєнні роки – під час роботи над фільмом С. Ейзенштейна «Іван Грозний», остаточно проявився операторський геній Андрія Москвіна. Створені ним композиції кадрів, тональний і колористичний малюнок картини є неперевершеним зразком розкриття пластичними засобами емоціонально-психологічних людських станів.

У післявоєнний період кінокамера остаточно розкріпостилась і отримала можливість вільної динамічної трактовки екранних образів, одночасно посиливши композиційний і тонально-колористичний складники операторської майстерності.

Небаченого динамічного та живописного рівня досягла камера оператора Сергія Урусевського («Летять журавлі», «Я – Куба»); методи ігрового й документального кіно органічно поєдналися у практиці визначних операторів італійського неореалізму К. Монтуорі («Викрадачі велосипедів»), А. Тонті («Ночі Кабірії»), О. Мартеллі («Рим, 11 годин», «Солодке життя»).

Імпровізаційним методом зйомки, вільним, суб'єктивно розкутим світобаченням блискуче оволоділи французькі оператори «Нової хвилі» Р. Кутар («На останньому диханні»), А. Деке («400 ударів»).

Майже нескінченним є перелік операторів, які репрезентують найвищий рівень зображальної майстерності багатьох кінематографій світу. Мова екрана остаточно ставала розкутою, вільною, багатобарвною, здатною розкривати на екрані режисерські завдання будь-якої складності, втілювати необмежені творчі фантазії.

Гордістю світового кіно є операторські шедеври Р. Краскера («Третя людина»), У. Деніелса («Оголене місто»), Б. Кауфмана («12 розгніваних чоловіків»), С. Лівітта («Сковані одним ланцюгом»), Д. Хілдьярда («Міст через ріку Квай»), Х. Ешлі («Ми – вундеркінди»), Х. Агуайо («Вілідіана»), А. Накаї («Сім самураїв»), Є. Вуйчека («Попіл та діамант», «Мати Іоанна від янголів»), Дж. Ротунно («Рокко та його брати», «Увесь цей джаз», «Амаркорд», «Репетиція оркестру»), Дж. Ді Венанцо («Вісім з половиною», «Руки над містом»), К. ді Пальма («Червона пустеля», «Фотозбільшення»), Г. Уїлліса («Хрещений батько»), Х. Уекслера («Хтось пролетів над гніздом зозулі»), Дж. Тейлора («Зоряні війни»), Дж. Ансворта («Кабаре», «2001: Космічна одисея»), В. Стораро («Конформіст», «Останній імператор», «Апокаліпсис сьогодні») та інші.

Визначного творчого рівня, небаченої раніше глибини зображальних рішень, глибинної єдності пластики і психології досягли радянські оператори В. Монахов («Доля людини»), Г. Лавров («Дев'ять днів одного року», «Липневий дощ»), В. Юсов («Я крокую по Москві», «Іванове дитинство», «Не сумуй!», «Андрій Рубльов»), Й. Грицюс («Гамлет», «Ніхто не хотів помирати»), М. Піліхіна («Мені двадцять років», «Денні зірки»), Н. Ардашніков («Шосте липня», «Твій сучасник», «Час, уперед!» – разом із Ю. Гантманом), Г. Рерберг («Дзеркало», «Перший вчитель», «Дворянське гніздо»), П. Лебешев («Свій серед чужих, чужий серед своїх», «Раба любові», «Незакінчена п'єса для механічного піаніно», «Сходження»).

3.2. *Шедеври операторської творчості в кінодокументалістиці*

Специфіка операторської творчості в документальному кіно полягає перш за все в тому, щоб передати глядачу виразний, емоційно насичений образ самої реальності. Складаючи найпривабливішу особливість екранної документалістики, ця особливість водночас змушує оператора-документаліста неначе розчинятися в матеріалі, зберігати відносно нього об'єктивну позицію, а отже – обмежувати творчі можливості трансформування образів реальності у відповідності з власним світобаченням.

Через це, говорячи про визначну стилістику тих чи інших операторів, переважно кажуть про операторів ігрового кіно – митців, обмежених у своїй творчості лише певним режисерським задумом.

Незважаючи на це, можна виділити кілька майстрів зображального вирішення документального фільму, чия творчість вирізняється стилістичною самобутністю, пошуками нових екранних рішень, неординарними зразками документальних кінозйомок чи масштабами охоплення різноманітних тем сучасності..

Безумовно, першим у цьому ряду стоїть Роберт Флаерті. У фільмі «Нанук з Півночі» (1922) – першій документальній стрічці світового кіно тобто у фільмі, в якому образи реальної дійсності були організовані відповідно авторському задуму, його камера почала не просто фіксувати поточні події з життя ескімоса Нанука, але й надавала глядачу емоційне відчуття екранних подій. Запровадивши *тривале спостереження* за життям героя та *відтворення* найвиразніших елементів реальності, Роберт Флаерті зробив революційний прорив у документалістиці, перетворивши її з фіксації подій на мистецький засіб пізнання дійсності.

Визначну якість операторської роботи Р. Флаерті

продемонстрував у фільмі «Людина з Арану» (1934). Кожен кадр стрічки, що розповідає про боротьбу Людини за виживання в умовах віддаленого острівця в Північному морі, сповнений поетичної образності, символічної завершеності композиції, емоційного напруження. Пейзажні та портретні зйомки Р. Флаерті органічно поєднує в екранний гімн стійкості людського духу.

Екранні роботи Михайла Кауфмана – брата та ідейного соратника засновника екранної поетичної публіцистики Дзиги Вертова, – шедеври композиційної та динамічної побудови кадру.

Сприймаючи кожен кадр, як зображальну одиницю, зміст якої розкривається в загальній монтажній структурі епізоду, Дзига Вертов і М. Кауфман поставили перед зніманням кожного кадру завдання максимально емоційного, гострого виразу екранних об'єктів, їх сутності й поведінки. Вони прагнули не копіювати дійсність, а створювати її художні образи. Застосовуючи гострі ракурси, комбіновані поєднання різних кадрів, динамічні зйомки, зйомку довгофокусним об'єктивом, уповільнену й пришвидшену зйомку, поєднання реальних об'єктів та макетів тощо М. Кауфман досягав неперевершеної екранної виразності, формування поетичних образів, символів реальних подій. Реальний світ його кадрів показував життя не так, як зазвичай бачать його люди, підкреслюючи визначальні риси процесів дійсності.

Фільми «Одинадцятий» (1928), «Людина з кіноапаратом» (1929), «Весною» (1930) (остання стрічка – не тільки операторська, але й режисерська робота М. Кауфмана) назавжди засвідчили безумовне лідерство оператора Михайла Кауфмана в історії світового кіно як майстра екранної зображальної образності.

Визначний зразок композиційного вміння, майстерної передачі атмосфери та ритміки документальних явищ – операторська робота видатного майстра ігрового

кіно Карла Фройнда. 1926 року він узяв участь у створенні документального фільму німецького режисера В. Рутмана «Берлін: симфонія великого міста». Очоливши групу операторів, К. Фройнд створив численні кадри, вражаючі за композиційним та світлотональним вирішенням, які дозволили зримо та емоційно представити на екрані динамічний образ сучасного міста. Кожен кадр фільму – своєрідний глагол, за яким стоїть динамічне життя: діти пішли в школу; піднялися жалюзі офісів; поливають вулицю; ноги перехожих на перехресті; рухається натовп; проїхали вантажівки; ноги йдуть сходами; підіймається ліфт; знято футляри з друкарських машинок; відкрились канцелярські бюро; розгорнулись бухгалтерські книги; закрутились ручки арифмометрів – почався робочий день великого міста.

Надзвичайно виразними є в картині і зйомки камерою, схованою в автофургоні. Місяць знімальна група їздила вулицями Берліна, фіксуючі живі, непідробні моменти міських подій.

Під безперечним впливом екранних робіт Дзиги Вертова та Михайла Кауфмана розпочав власну екранну діяльність видатний кінодокументаліст, голландський режисер і кінооператор Йоріс Івенс. Його фільм «Міст» (1928), «Дош» (1929), «Філіпс-радіо» (1931) продовжили пошук поетичного розкриття буденних явищ життя, слугують зразком надзвичайно уважного мистецького погляду. З деталей механізмів і конструкцій, із фрагментів природних явищ Й. Івенс навчився будувати справді поетичний світ буття, в якому кожна деталь стає відображенням людського інтересу до життя, до найтонших його проявів.

Від перших кінозамальовок Й. Івенс надалі перейшов до глибокої соціальної проблематики у фільмах «Боринаж» (1933) – про страйк шахтарів, «Нова земля» (1934) – про перетворення природи. У цих повнометражних фільмах він

органічно поєднав поетичність і публіцистичність, живий, актуальний кінорепортаж та образні композиційні узагальнення екранного змісту. Ще одним справжнім проривом кінодокументалістики у світ найактуальніших проблем людства стала режисерська робота Й. Івенса у фільмі «Іспанська земля» (1937), присвяченим війні іспанського народу проти фашистської навали. Ця стрічка відкрила блискучого майстра репортажних зйомок американського кінооператора Джона Ферно. Він поєднав пильність репортера подієвих зйомок з поетичністю пейзажиста, вміння тактовного кіноспостереження та активність реального учасника героїчних подій на фронтах громадянської війни в Іспанії. Операторська робота Джона Ферно стала одним із взірців подальшої діяльності західних кінооператорів на фронтах Другої світової війни.

У наступних екранних роботах Йоріс Івенс плідно продовжив екранні пошуки в галузі поєднання репортажних та поетичних зйомок, а також надзвичайно вдало застосував знімання «схованою камерою». Творчий досвід його багаторічних операторів Андре Дюметра та Філіппа Брена у цій галузі знайшов блискучу реалізацію в найвідомішій стрічці великого майстра документального кіно «Сена зустрічає Париж» (1958).

Повертаючись до операторської практики «німого» кіно, слід звернути увагу на визначний рівень «організованих» документальних зйомок, проведених майбутнім визначним кінорежисером, а тоді початкуючим режисером-оператором Михайлом Калатозовим (Калатозішвілі) при створенні фільму «Сіль Сванетії» (1930). Розповідаючи про віддалене гірське селище, М. Калатозов блискуче застосував ракурсну й динамічну зйомку, зображальне підкреслення виразних деталей, образні композиції кадру.

Теж саме можна сказати про операторську роботу ще одного з братів Кауфманів – Бориса Кауфмана у фільмі

французького режисера Жана Віго «З приводу Ніцци» (1930). Гостровиразні кадри іронічного кінорепортажу, цілеспрямоване за змістом кіноспостереження, образні деталі дозволили авторам створити гострий кінопамфлет, у якому викриваються соціальні контрасти тогочасного буржуазного суспільства.

Справжнім операторським символом образної кіномови стали відзняті оператором Борисом Франциссоном (одного з групи «кіноків», керованої Дзигою Вертовим) всесвітньовідомі кадри з фільму режисера В. Туріна «Турксиб» (1929), присвяченого будівництву Туркестансько-Сибірської залізничної магістралі.

Верблюди, що обнюхують рейки та своєрідне змагання вершників із паровозом – класичні зразки образного операторського погляду, вдумливого розуміння змісту майбутнього екранного твору, важливості емоційного контакту з глядачами.

До шедеврів репортажних подієвих зйомок – основи операторської майстерності кінодокументалістів, відносяться зйомки радянського кінооператора А. Шафрана.

Аркадій Шафран – зовсім молодий оператор, взяв участь у плаванні пароплава «Челюскін» з науковою експедицією на борту. Під час катастрофи затертого у льодах «Челюскіна» А. Шафран вискочив на лід, встигнувши схопити тільки камеру та плівку, і негайно почав знімати тонучий пароплав та рятування екіпажу. Ці та подальші сенсаційні для світового кінозйомки стали основою всесвітньовідомого фільму режисерів Я. Посельського і М. Трояновського «Челюскін» (1934).

Величезну мужність і силу духу оператор виявив і в 1941 році. Потрапивши в німецький полон, він зумів утекти і через півтисячі кілометрів дійти до радянських військ, продовживши надалі блискучу кінорепортерську діяльність на фронтах.

Звукове кіно поставило перед кінодокументалістами і

нові завдання, але й надало нових можливостей реалізації попередніх традицій. Своєрідним символом цього процесу є фільм Дзиги Вертова та оператора Марка Магідсона «Три пісні про Леніна» (1934) – вершина поетичного документального фільму.

Картину побудовано на основі пісень середньоазіатського фольклору, присвячених Леніну. Поєднання пісенної основи з поетичним кінозображенням надало особливої ритмічної та світлотональної виразності не тільки окремим кадрам, але і всій звуко-зоровій побудові фільму. Марк Магідсон – один з кращих радянських операторів ігрового кіно, передав на екрані чарівну красу звільнених від духовного рабства східних жінок, особливу атмосферу східної природи, яка наче тужить за померлим вождем.

Значну роль у картині відіграють синхронні виступи, зокрема один із них – бетонниці Дніпрогесу Марії Белик – перша в світі екранна розповідь, знята методом відволікання уваги (оператор робив вигляд, що ремонтує камеру, поки героїня розповідала режисеру про свій трудовий подвиг).

Серед провідних кінодокументалістів світу чільне місце займають радянські оператори Роман Кармен (Корнман) та Борис Макасеєв. Їхні емоційні, надзвичайно змістовні репортажні зйомки подій громадянської війни в Іспанії, що увійшли в картину режисера Е. Шуб «Іспанія» (1939), стали зразком гострополітичної публіцистики, прообразом подальших героїчних дій радянських кінооператорів на фронтах світової війни.

Війна стала величезним випробуванням, яке підняло світову кінодокументалістику на значно вищій щавель мистецького розвитку. Фронтіві зйомки численних кінооператорів світу – трагічна, але необхідна для розвитку мистецтва екранного документалізму школа активного кінорепортажу. В цьому контексті діяльність радянських і, зокрема, українських кінооператорів є вищим щаблем

репортерського героїзму й майстерності.

Серед безмежної кількості фронтових кінозйомок особливим ліризмом, увагою до людини вирізняються талановиті зйомки кінооператорів Владислава Мікоші («Чорноморці», 1942; режисер В. Беляєв), Абрама Кричевського (унікальні зйомки змучених, сплячих радянських солдат, які пізніше увійшли до фільму О. Довженка «Перемога на правобережній Україні» (1944), Ансельма Богорова та Юхима Учителя («Ленінград у боротьбі», 1942); вражаючі масштабні зйомки Михайла Ошуркова, Івана Белякова та багатьох інших героїчних операторів. Серед них слід виділити оператора Мойсея Шнейдерова, який організував уславлені зйомки підняття Прапора Перемоги над Рейхстагом, а також одного з кращих фронтових кінооператорів Бориса Маневича та його блискучий кіносюжет «Гвардійська ескадрилья», відзнятий 1943 року. Це кінорозповідь про атаку радянських літаків-торпедоносців на фашистський караван у Баренцевому морі. За монтажною точністю, проробленістю деталей, повній завершеності показу бойової події цьому епізоду мало рівних. Тривалий час він використовувався у навчальному процесі підготовки британських кінодокументалістів.

У ході численних фронтових кінозйомок ще не раз підтвердили видатні репортерські якості і Роман Кармен, і Борис Макасеєв, і Аркадій Шафран, і ще один учасник епопеї «Челюскіна» Михайло Глідер. Героїчній творчості загиблого кінооператора Володимира Сущинського навіть присвячено окремих фільм «Фронтний кінооператор» (1946) режисера М. Славинської.

Безперечно цікавість і для сьогодення зберігають репортажні зйомки британських кінооператорів часів Другої світової війни, зібрані у фільмах режисерів Гаррі Уотта «Ціль на цю ніч», Хемфрі Дженнінгсона «Почалися пожежі», «Слухайте Британію!», «Щоденник для Тімоті» та ін.

Визначні зразки операторської спостережливості та самовіддачі виявили численні українські кінооператори, яким присвячено окрему лекцію.

У післявоєнний час розвиток операторської майстерності кінодокументалістів не припинявся. Блискучим зразком поетичної екранної образності є зйомки Роберта Флаєрті та його асистента Ричарда Лікока у фільмі «Луїзіанська повість» (1948). Першокласні зразки репортажних зйомок та екранного відновлення фактів продемонстрували оператори О. Зенякін, С. Мединський, Д. Мамедов у повнометражному фільмі режисера Р. Кармена «Повість про нафтовиків Каспію» (1953) – першої документальної стрічки, відзначеної найвищою радянською нагородою – Ленінською премією.

Чудовий зразок поєднання репортажних зйомок з інтерв'ю, «прихованою камерою» на кшталт зйомки у фільмі «Три пісні про Леніна» та тривалим кіноспостереженням – фільм режисера В. Лисаковича «Катюша» (1964). Зокрема, оператор Аркадій Левітан уперше в світі відзняв героїню фільму – колишнього санінструктора батальйону морської піхоти Катерину Дьоміну, в темному кінозалі за переглядом військової хроніки. Застосування спеціального електронно-оптичного перетворювача дало змогу отримати унікальні, непідробні прояви людської емоційності, хвилювання, споминів про бойову молодість.

Швидкий прогрес у розвитку кінотехніки, який стався на початку 60-х років ХХ століття, значно розширив можливості кінодокументалістів. Найзначущішим був винахід різних систем малогабаритних синхронних камер та відповідного звукозаписуючого обладнання. Це дозволило операторам активно зрушити з місця камеру в складних подієвих ситуаціях, глибоко розкрити емоційно-психологічні стани екранних героїв. (Матеріал про це вміщено в лекції 2.3. «Динамічна синхронна зйомка ручною камерою»).

Блискучий творчий пошук американських та французьких першовідкривачів ручних синхронних зйомок активно продовжили радянські кінооператори, зокрема Майя Меркель («Вічний рух», 1967), Марина Голдовська («Хірург Вишневський», 1969; «Раїса Немчинська – артистка цирку», 1970). Їх багатомісячна праця дала змогу глядачам неначе в житті зустрітися з визначними проявами людського інтелекту і творчості.

Ще один виразний приклад тривалого кіноспостереження – фільм режисера Петра Мостового та оператора Павла Когана «Погляньте на обличчя» (1966).

Фільм знято «прихованою камерою» в Ермітажі. Перед об'єктивом проходять численні обличчя людей, які прийшли подивитися на шедевр світового живопису – «Мадонну Літту» Леонарда да Вінчі. З екрана постає хвилююча галерея різноманітних почуттів, яка об'єднує відвідувачів виставки в єдиний художній образ сучасника.

Напрочуд виразну драматургічну ситуацію знайшли для екранного саморозкриття героїв і автори іншого радянського фільму тих часів – сценарист Веніамін Горохов, режисер Борис Галантер та оператор Борис Шапіро у стрічці «Кращі дні нашого життя» (1965).

Фільм про пілотів цивільної авіації вони зняли прихованою камерою під час медичного огляду пілотів, «списаних» з авіації через вік і стан здоров'я.

Перед глядачами пройшли десятки колишніх пілотів, для яких небо є невід'ємною, кращою частиною життя, з якою вони не бажають, не можуть розпрощатись. Одна за одною з'являлись на екрані психологічно виразні, емоційно непідробні спроби пілотів відвернути, як вони вважали, несправедливі рішення медкомісії.

Фільм не просто життєво достовірний. Автори наповнили його образними сценами нелегкого життя північної авіації, пристрасними кадрами польотів, які неначе спливають у свідомості героїв фільму. Надзвичайно вдалими

став поетичний фінал картини: зграя білих птахів, що ширяють у повітрі над крилом літака.

Надалі оператор Борис Шапіро разом з режисером Б. Галантером створив один з кращих документально-поетичних фільмів «Шаговик» (1969, Свердловська кіностудія) – прекрасну та сумну історію старої коняки та її хазяїна, які все життя кружляють на місці, навчаючи молодих коней правильній ходьбі.

Ще один – зовсім інший, блискучий приклад тривалого кіноспілкування з екранним «героєм» продемонстрували автори німецького телевізійного документального фільму «Людина, що сміється» (1965; режисери В. Хайновські, Г. Шойман, оператор Пітер Хельміх). Протягом кількох годин вони брали інтерв'ю у нацистського злочинця майора Мюллера, накачуючи його коньяком для відвертості. Оператор П. Хельміх створив неперевершений за викривальністю екранний портрет ката, відстежуючи та фіксуючи найвиразніші прояви його міміки. Тривалий час глядачі бачать на екрані тільки крупний план обличчя, яке вражає своїм цинізмом. Цей метод німецькі майстри ще не раз використали у своїх політичних документальних телефільмах.

Перелік операторських робіт кінотеледокументалістів, які стали зразками правдивої екранної творчості, можна продовжувати. Безперечно, що митці, які прагнуть сказати про життя правду, найвиразніше розкривають її саме методами тривалого спостереження.

Звичайно, завжди існувало, існує і буде існувати «арт-хаусне» кіно – екранні експерименти некомерційного характеру, які є виразом естетичної позиції окремих талановитих митців, їх особливим поглядом на явища дійсності.

Одним з найвиразніших представників «арт-хаусу» у світовій кінодокументалістиці є американський режисер Годфрі Реджіо, котрий створив цикл повнометражних

фільмів, змістом яких є тотальна залежність людини від сучасної технологічної цивілізації. Найхарактерніший для циклу перший фільм 1983 року «Кояанискацці». Ця дивна назва в перекладі з індіанського означає щось на зразок «Життя без порядку». Однак у фільмі порядку навіть значно більше, ніж може витримати нормальне глядацьке сприйняття. Автори фільму передали на екрані дивовижний світ уповільненого, або пришвидшеного життя. Надзвичайно довгі кадри під музику, що навіває ледь не релігійне ставлення до екранних подій, передають механістичні процеси існування людей в урбанізованому, механістичному світі.

Блискуче реалізував це видовище визначний сучасний оператор-документаліст Рон Фріке (спільно з Грехемом Берном та Леонідасом Зурдунісом). Подібний метод розкриття філософської проблеми людини і вічності він застосував і в наступних фільмах, у яких Рон Фріке виступив і як режисер: «Барака» (1992), «Самсара» (2011). Кінокритики класифікують ці фільми, відзняті протягом тривалого часу в десятках країн світу, до жанру філософського кіномузичного есе. Вони причаровують глядача гармонійністю Природи, розкритої в режимі прискореного плину часу, відзнятого за допомогою спеціального цейтраферного пристрою.

Побіжний перелік досягнень світового кінооператорства має на меті звернути увагу студентів, які опановують ази цієї творчої спеціальності, звернути увагу на величезні здобутки їхніх славних попередників.

Вивчення творів кіно-, телемистецтва є обов'язковим складником опанування розвинутою мовою екранних мистецтв для студентів будь-якого професійного профілю, але для майбутніх операторів цей процес є не просто

необхідним. Видатні майстри минулого й сучасного кіно не тільки брали участь у створенні талановитих екранних творів. Працюючи з різноманітним змістовим матеріалом, вони повинні були постійно розробляти адекватні творчі прийоми, нові методи використання виражальних засобів, нові технологічні схеми використання світла, кольору, технічного обладнання, які давали змогу в кожному конкретному випадку реалізовувати будь-які режисерські задуми.

Всі ці надбання не просто залишились в історії кіно. Напрацьовуючись, вони створюють грандіозний масив творчої практики, без знання, без розуміння творчої логіки якої навіть найталановитіший оператор може заплутати в хащах незчисленних варіантів можливого використання операторської та освітлювальної техніки, в тонкощах комбінованих зйомок та спеціальних ефектів.

Саме тому для операторів особливо важливими є творчі перегляди, в ході яких вони пізнаватимуть і творчі, і технологічні таємниці визначних творців екранного зображення.

У межах цієї роботи звернемо глибшу увагу лише на найважливіші, найактуальніші моменти історичного процесу становлення кінооператорської творчості.

3.3. Творча співпраця режисера О.П. Довженка й оператора Д. П. Демуцького над фільмом «Земля»

Становлення Олександра Петровича Довженка як справжнього поета кіноекрана, невіддільне від його творчої співдружності з кінооператором Данилом Порфірійовичем Демуцьким (1893–1954).

Данило Демуцький народився 1893 року на Черкащині в родині українського фольклориста, диригента і композитора Порфірія Демуцького, закінчив юридичний факультет Київського університету, але подальшу діяльність

присвятив фотографії. 1925 року його фотороботи було відмічено Золотою медаллю Міжнародної виставки прикладного мистецтва у Парижі. 1926 року Д. Демуцький – завідувач фотоцеху ВУФКУ в Києві, а вже наступного року як оператор зняв свою першу спільну з Олександром Довженком роботу – фільм «Ягідка кохання». Цей фільм став періодом учнівства для обох майбутніх кіномитців, справжня творча співдружність яких почалася з фільму «Арсенал».

1927 року Д. Демуцький разом із режисером Г. Стабовим зняв фільм, який засвідчив формування його виразного індивідуального стилю. «Два дні» – фільм, що розкривав трагедію дворецького, сина якого видав контррозвідці врятований відданим слугою барчук. У ньому Д. Демуцький показав небачений в українському кіно рівень емоційного освітлення, екранні портрети, неначе створені скульптурним ліпленням – саме той виразний арсенал, який був високо оцінений на паризькій виставці. Але тепер це були не просто фотографії, а насичені екранною дією динамічні образи.

У творчому доробку Д. Демуцького – ще кілька «німих» стрічок, в роботі над якими він збагатився творчим спілкуванням з талановитим німецьким художником Георгієм Байзенгерцем, визначними кінохудожниками Василем Кричевським, Йосипом Шпінелем. Але його поетичний стиль був саме таким, потребу в якому відчував передусім Олександр Довженко.

В особі Д. Демуцького режисер одразу ж знайшов свого творчого побратима. Обидва вони сповідували поетичне мистецтво, засноване на образному ладі українського фольклору. Д. Демуцькому було притаманне й органічне відчуття екранного стилю. Кожна з його робіт відрізнялась від попередніх у повній відповідності із сюжетним змістом фільмів: графічно підкреслений революційний «Арсенал», динамічна патетика фільму про

індустріалізацію «Іван» і нарешті – піднесений екранний епос фільму «Земля». В цій роботі, відзнятій на Київській кіностудії 1930 року, Д. Демуцький використав величезний арсенал новаторських засобів натурного і павільйонного освітлення, використання світлотіней, контрастного поєднання внутрішньокадрового та міжкадрового освітлення, драматургічно осмислені ракурси, романтико-епічні композиційні побудови, надзвичайну спостережливість до найменших образних деталей кадру.

До скарбниці світової операторської майстерності ввійшли сповнені дивовижної атмосфери передчуття трагедії кадри танцю та загибелі головного героя – тракториста Василя. Аби створити поетичний образ літньої ночі, оператор використав можливості зйомок у ранішньому режимі, завдяки чому домігся напівфантастичного місячного саява. Справжні шедеври образного екранного натюрморту – уславлені кадри омитих дощем яблук, що символізують невмирущість Природи; надзвичайно виразні у фільмі різноманітні екранні портрети; вражає динамізмом, спостережливістю, епічним пафосом епізод похорон Василя.

За власним висловом Д. Демуцького, О. Довженко під час роботи над фільмом ніколи не втручався в операторську роботу. Він лише ставив завдання і, як звичайно, затверджував операторське рішення, заглянувши перед зйомкою в окуляр камери. Не дивно, адже творче бачення обох геніальних митців неначе бриніло в унісон. Саме ця творча спорідненість дозволила зробити «Землю» найвидатнішим твором екранного поетичного спрямування.

У подальшому Д. Демуцького чекали наклепницькі звинувачення, висилка до Середньої Азії, де він зрештою взяв участь у створенні першокласного фільму режисера Якова Протазанова «Насреддин у Бухарі». Після війни Данило Порфирійович багатогранно розкрив свій операторський талант у фільмах І. Савченка «Тарас Шевченко» (спільно з А. Кольцатим та І. Шеккером),

В. Брауна «У мирний час» (операторську роботу Д. Демуцького було відмічено призом Міжнародного кінофестивалю в Карлових Варах), Б. Барнета «Подвиг розвідника». Успіх останнього фільму було значною мірою обумовлено особливою романтичною атмосферою екранного зображення, видатними кінопортретами, створеними кінооператором Данилою Демуцьким.

3.4. Творчість оператора Ю.І. Єкельчика у фільмах О.П. Довженка «Щорс» та І.А. Савченка «Богдан Хмельницький»

Юрій Ізраїльович Єкельчик (1907 – 1956) прожив коротке, але вкрай насичене творчими пошуками життя. У 20 років – 1927 року – він починає працювати освітлювачем на новоствореній Київській кіностудії і того ж року вступає до Одеського кінотехнікуму, де 1930 року отримав диплом кінооператора.

То був час розквіту радянської операторської школи. За творчий приклад студент Ю. Єкельчик узяв собі великих майстрів живописного екранного стилю Андрія Москвіна («Чортове колесо», «Шинель», «С.В.Д.», «Новий Вавілон»), Анатолія Головню («Мати», «Кінець Санкт-Петербурга») та Данилу Демуцького («Два дні», «Арсенал», «Земля»). Через два роки після закінчення інституту Ю. Єкельчик разом з Д. Демуцьким і Г. Гібером уже знімав перший звуковий фільм О.П. Довженка «Іван».

Безумовно, творча манера молодого оператора виявилася близькою видатному режисеру, оскільки саме на нього через сім років упав його вибір як на оператора фільму «Щорс», створеного 1939 року.

Попри всі труднощі роботи над фільмом, який у дійсності створювався під особистою редактурою Й. Сталіна, О. Довженко зняв справжній поетичний гімн народному революційному піднесенню.

Цьому сприяла і напрочуд поетична, уважна до екранних образів операторська робота Ю.І. Єсельчика. Він зумів поєднати в зображувальній тканині фільму лаконізм і динамізм, образність і побутову виразність, психологічні портрети і масштабні фрески воєнних подій.

В одному кадрі Ю. Єсельчик здатний був бездоганно передати квінтесенцію образного змісту картини, природну атмосферу історичної екранної дії. Достатньо згадати перший кадр «Щорса» – соняшник і земля, вкрита вибухами, або епізод поховання Боженка, у якому завдяки надзвичайно точній композиції було підкреслено невід’ємність народного полководця від рідної землі.

Цей епізод взагалі є одним з кращих у фільмі: похоронна процесія, ідучи вздовж поля, неначе об’єднується з невмолимим наступом червоного війська; величезні вибухи – мов переможні салюти на честь «батька» Боженка.

І головне, що ці та багато інших зображальних поетичних образів були абсолютно адекватні унікальній образній стилістиці О. Довженка.

Властиві йому відчуття органічної цілісності зображальної композиції та виняткову виразність кожного кадру Ю. Єсельчик ще яскравіше продемонстрував через два роки у фільмі режисера Ігоря Савченка «Богдан Хмельницький». У цьому фільмі живописність кожного кадру було доведено до абсолюту. Операторську роботу повністю було побудовано на прагненні створити узагальнений живописний образ українського народу в період його високого піднесення. Це завдання оператор виконав через поєднання динамічних екранних портретів, сповнених глибокого драматичного напруження пейзажів і величезних масових сцен, серед них бойових. Їх емоційна піднесеність упродовж довгих років не мала собі рівних у світовому історичному кінематографі.

Надалі Ю. Єсельчик продовжив свої пошуки романтичної піднесеності екранних образів у фільмах

І. Савченка «Сталінградська битва», Г. Александрова «Весна», М. Калатозова «Перший ешелон». Останній фільм дознімав і неначе підхопив естафету поетичної творчості один з найвидатніших надалі операторів світового кіно Сергій Урусевський.

На жаль, через рік – у квітні 1956-го, Юрія Єкельчика – видатного шукача нових зображальних засобів кіно, новатора в галузі кінотехніки (він, зокрема, першим у радянському кіно провів широкоекранні зйомки) не стало.

3.5. Становлення української кінооператорської школи

Історія українського кінооператорства розпочалася ще 1896 року, коли відомий харківський фотограф Альфред Федецький відзняв та з успіхом продемонстрував публіці кілька хронікальних сюжетів з життя міста.

Однак організаційно-фінансової підтримки ентузіаст не знайшов, а відтак і повернувся до фотографічної практики.

Починаючи з 1907 року в Києві, Одесі, Львові та інших містах хронікальні зйомки проводили окремі власники кінотеатрів; пізніше почалися зйомки фрагментів українських п'єс та водевілів і так званих «кінодекламацій» – розмовних виступів акторів, які озвучувались за кадром.

Першим професійним оператором і режисером в Україні став катеринославський кіномеханік Данило Сахненко. Створені ним сюжети з українського життя, зокрема види Дніпра та повені на ньому користувались успіхом у численних європейських кінотеатрах французької фірми «Гомон», на яку він працював як кінохронікер. Починаючи з 1911 року, Д. Сахненко створював і постановочні стрічки – здебільшого екранізації творів з українського життя.

Численні екранні твори київських, харківських,

одеських та ін. кіновиробників видатними якостями не відзначались і здебільшого не збереглися.

Після громадянської війни та радянської націоналізації кінопромисловості активною кінохронікерською діяльністю та зйомками ігрових агітфільмів займалися оператори О. Грінберг, І. Гудима, В. Добржанський, Г. Дробін, О. Майнс, М. Полянський, О. Станке.

1920 року зйомками кінохроніки розпочав екранну творчість в Україні майбутній визначний радянський кінооператор Дмитро Фельдман. У 1924 та 1925 роках він був і оператором ігрових фільмів Леся Курбаса «Макдональд» та «Арсенальці». В останньому фільмі вперше в українському кіно молодий оператор почав знімати рухомою камерою; вперше застосував дві зустрічні панорами у двох частинах поділеного навпіл кадру, знімаючи рух казаків та повстанців, які сунули зустрічними лавами знизу на гору та навпаки, а потім поєднувались у бою за допомогою напливу.

У фільмі «Макдональд» Д. Фельдман уперше у вітчизняній практиці поєднав макет Лондона з передньоплановим натовпом. Надалі вперше у СРСР масштабні зйомки суміщення ігрової дії з макетами індустріального міста провів кінооператор Михайло Бельський («Джиммі Хігінс»).

Основними операторськими кадрами ігрових фільмів, які знімалися на Одеській кіностудії ВУФКУ – Всеукраїнського фото-кіноуправління, та орендованій ВУФКУ Ялтинській кіностудії, стали досвідчені кінооператори, ангажовані з Москви та Петрограду: Фридрих Вериго-Даровський («П.К.П.») Борис Завелєв («Укразія», «Тарас Шевченко», «Тарас Трясило», «Звенигора» ті ін.), Микола Козловський («Сумка дипкур'єра», «Квартали передміст'я»), Євген Славинський («Шведський сірник», «Остап Бандура»), Луї Форестьє. У

середині 20-х розпочали активну плідну працю в Одесі запрошені ВУФКУ німецькі фахівці – кінооператори Маріус Гольдт та Йозеф Рона.

Серед досвідчених майстрів російської кінематографії слід підкреслити діяльність

Бориса Ісааковича Завелева (1876 – 1938). Оператор провідних режисерів Євгена Бауера та Петра Чардиніна, він дуже плідно працював і в Україні, починаючи з 1923 року. Б. Завелев активно запровадив зйомки великої масовки («Укразія»), першим створив виразні екранні портрети Кобзаря («Тарас Шевченко»), сміливо експериментував у галузі поетичного трансформування реальності («Звенигора»). Не менш важливим був і його вплив на формування операторської молоді. Саме в нього під час роботи над фільмом «Тарас Шевченко» отримав свої асистентські уроки Данило Демуцький. Відштовхуючись від творчих пошуків О. Довженка та Б. Завелева у «Звенигорі» молодий Д. Демуцький сміливо розвинув образно-філософські засади зображальної творчості у фільмах О. Довженко «Арсенал» та «Земля».

Не можна відкидати і величезне враження, яке справив на Д. Демуцького, як і на весь світовий операторський загал створений 1924 року фільм режисера Фридріха Мурнау та оператора Карла Фройндта «Остання людина» – один з кращих фільмів за всю історію кінематографу. Рухома камера, дивовижний рівень світлотонального утворення атмосфери, використання суб'єктивної камери, геніальна гра актора Еміля Яннінгса активно підштовхнула і пошуки українських кінооператорів. Багато що, і найперше – використання світла для створення образної атмосфери екранних подій, нагадує про «Останню людину» в першій значній екранній роботі Данили Демуцького – фільмі режисера Г. Стабового «Два дні».

Безперечним був творчий вплив і Б. Завелева, і «Останньої людини» на формування власної стилістики

кінооператора О. Калюжного – ще однієї визначальної постаті кінематографічного процесу в «німому» українському кіно.

Олексій Васильович Калюжний (1899 – 1938) – фотограф, кінокореспондент ВУФКУ, свій перший ігровий фільм – «Синій пакет» режисера Ф. Лопатинського, зняв 1926 року, розробивши оригінальну схему освітлювання з підсвічуванням, що нагадувала розробки Б. Бітцера.

Творче використання освітлення, спроби активного включення атмосфери екранної дії в драматургію були властиві його наступній операторській роботі в картині режисера В. Вільнера «Беня Крик» за оповіданнями І. Бабеля. Того ж 1926 року О. Калюжний знімає з режисером Г. Грічером-Черіковером стрічку «Підозрілий багаж», у якій створив художні пейзажі, силуетні кадри пароплава і людей, домагався побудови кадру із зосередженням уваги на головних елементах, що в ті часи було далеко неоднозначним вирішенням. В одній зі сцен застосував рух камери, названий ним «монтажний апарат». Сенс терміна полягав у тому, що панорама замінює з'єднання кадрів і, як наслідок, робить глядацьке сприйняття більш цілісним, не поділеним на окремі кадри – фази руху.

У фільмі того ж Г. Грічера-Черіковера «Напередодні» (1928) за оповіданням О. Купріна, О. Калюжний застосував оригінальну оптику, яка дозволила надати інтер'єрам оперного театру, предметам побуту романтичного забарвлення.

Повністю пошуковою була робота О. Калюжного у першій режисерській спробі визначного українського скульптора Івана Кавалерідзе – фільмі «Злива» (1928) за «Гайдамаками» Т. Шевченка.

Фільм про наростання народного гніву проти поміщиків І. Кавалерідзе та оператор Олексій Калюжний відразу ж задумали як серію своєрідних екранних гравюр про історичну долю народу, в яких тема фільму

розкривалася б пластичними засобами. Прагнучи домогтися метафоричної виразності екранних образів, вони перетворювали людські постаті та природні об'єкти на своєрідні скульптурні образи, неначе облиті світлом. Такими, наприклад, були, зроблені з дерева величезні брили землі, які відвалював плуг. На екрані вони виглядали символами Матері-Землі.

Фільм вражав і небаченими експериментами з поєднання різних змістовних пластів в одному кадрі. Зокрема, в ньому були унікальні кадри, що містять 32 (!) експозиції. За допомогою такої багат шаровості режисер і оператор домоглися створення екранного образу численного повстанського війська, хоча в їх розпорядженні було лише два десятки учасників масових сцен.

Ці пошуки впливали з теоретичних поглядів О. Калюжного про те, що слід навчитися впливати на глядача не стільки сюжетом, скільки образотворчою мовою кінокадрів.

На жаль, спроби висловити глибокий ідейний зміст переважно через зображення, недооцінка виражальних можливостей кіномонтажу тільки поглибили складність сприйняття фільму глядачем. І хоча картина була з ентузіазмом зустрінута кінематографістами, в прокат через складність екранної мови її не запустили.

Відомо, що на початковому етапі екранної творчості Іван Кавалерідзе був під впливом свого вже досвідченого оператора. Йому – видатному скульптору, явно імпонували прагнення О. Калюжного зробити кіно мистецтвом безпосереднього впливу на глядача естетикою кінозображення. Це був, безумовно, суб'єктивний погляд, однак саме він постійно підштовхував самотнього майстра до пошуків нової екранної мови. Творчо використовуючи досвід тодішньої світової кінематографії, О. Калюжний йшов своїм шляхом, впливаючи на всю тодішню когорту молодих українських кінооператорів.

Саме він, зокрема, був першим, хто допоміг Д. Демуцькому – тоді начальнику фотоцеху ВУФКУ, опанувати кінокамеру. Данило Порфірович надалі підкреслював, що його вчителями були Б. Завелев та О. Калюжний.

Це природно, оскільки усіх трьох об'єднувало фотографічне минуле. Б. Завелев до 1914 року був одним з провідних фотографів Санкт-Петербургу. О. Калюжний викладав фотографію в Київському музично-драматичному інституті імені М. Лисенка, Д. Демуцький був одним з видатних фотохудожників свого часу; його роботи відзначено Золотою медаллю Паризької виставки.

А 1925 року до цього фотографічного гурту додався ще один колишній професійний фотограф.

Альберт Карлович Кюн – 24-річний німецький підданий, з'явився в Петербурзі ще 1912 року і два роки пропрацював фотографом на Великому проспекті. Безсумнівно, що він не міг не бути знайомим зі своїм тодішнім колегою по петербурзькому фотоцеху Борисом Завелевим. А до Одеси його – відомого кінооператора студії Севзапкіно (потому Совкіно – попередник кіностудії «Ленфільм») зманив основний режисер О. Калюжного Г. Грічер-Черіковер. Протягом п'яти років А. Кюн поперемінно знімав то в Одесі, то в Ленінграді. А 1931-го його знову зманив відомий радянський кінорежисер Іван Перестіані, який виїхав з ВУФКУ на щойно відкриту кіностудію «Арменфільм», де А. Кюн з успіхом зняв кілька картин, зокрема відомий фільм І. Перестіані «Ануш». І тут, безперечно, не обійшлося без рекомендації. Тільки на цей раз – Б. Завелева, який свого часу вдало працював з І. Перестіані на фільмі «Сурамська фортеця».

Кращим українським фільмом, над яким Альберт Кюн працював з режисером Георгієм Тасіним, став «Нічний візник» (1928).

Стрічка про трагедію батька, який ненароком зрадив

власну доньку, була тодішнім зразком прогресивної екранної мови. У ній багато образних деталей, красномовних композиційних побудов. Освітлення створює драматургічно обумовлену атмосферу кожного кадру. Виразність акторської гри кращого актора українського «німого» кіно Амвросія Бучми посилюється його блискучими екранними портретами.

У цілому «Нічний візник» повністю відповідав тодішньому рівню кращих фільмів світового кіномистецтва. Виразний сценарій, видатна акторська гра, змістовні образні деталі були об'єднані добре організованим ритмічно монтажем. Okремо слід виділити операторську майстерність Альберта Кюна. Безсумнівно, що саме він привніс в картину драматургічно обґрунтовані динамічні проїзди, гострі емоційні ракурси. Їх змістовність і емоційність посилювалася виразним застосуванням так званої «суб'єктивної» камери – очима персонажів.

Власне, то був перший повністю динамічний за структурою зображення український фільм. Після «Нічного візника» камера вже не могла залишатися статичним свідком екранних подій. Власне так зрозумів нову ситуацію Олексій Калюжний, створюючи з режисером Фавстом Лопатинським свій останній в Україні фільм «Кармалюк» (1931).

Нерівний драматургічно, недосконалий за акторською грою, цей фільм вражав навіть не стільки розкутим динамізмом основних сцен, скільки глибинним поєднанням динаміки та внутрішнього стану персонажів. Okремі кадри є прямими попередниками уславленого екранного руху, реалізованого оператором Сергієм Урусецьким у фільмі режисера М. Калатозова «Летять журавлі» лише через чверть віку.

«Кармалюк» ще більше утвердив своєрідний наставницький вплив Олексія Калюжного на молоду генерацію – наприкінці 20-х років українська

кінематографія нарешті поповнилася власними операторськими кадрами – здебільшого випускниками Одеського кінотехнікуму.

Імена кращих з них – Юрія Єкельчика. Миколи Кульчицького, Олександра Лаврика, Олексі Панкратьєва, Миколи Топчія, Івана Шеккера назавжди вписані в історію українського кіномистецтва.

Микола Павлович Топчій (1905 – 1973) був асистентом і можливо співоператором Олексія Калюжного на фільмі «Злива». Прямий стилістичний вплив його наставника зримо відчувається у наступній самостійній роботі М. Топчія та режисера І.П. Кавалерідзе – фільмі «Перекоп» (1930), присвяченому 10-річчю перемоги Червоної армії над Врангелем. Він став ще однією спробою режисера й оператора знайти спільні елементи екранної мови кіно, скульптури і гравюри. Зокрема, знімаючи в звичайному павільйоні сцену форсування озера Сиваш, М. Топчій та художник-монументаліст Григорій Довженко за допомогою рухомого світла прожекторів та окремих декораційних елементів ефектно передавали напружено-героїчну атмосферу подій, образи водної стихії, заміненої розрізаним на шматки полотнищем, крізь яке «пробиралися» учасники «форсування» Сиваша. Стилiстичні стрічки взагалі були властиві постійні спроби передачі настроїв, атмосфери подій через постійну зміну освітлення.

Вплив «Зливи» відчувається і в «Коліївщині» (1933) – екранній розповіді про знамените повстання українських селян XVIII століття. Найбільш ефектними були глибинні кадри, в яких повстанці ніби множилися на екрані під звуки народного гімну. У фільмі було багато виразних композицій кадрів, які нагадували величні скульптурні зображення, в першу чергу – рельєфні, підкреслено величні постаті керівників народного повстання. Величезне значення в картині набули пейзажні зйомки, в яких неначе поєднувалась велична краса рідної землі та прагнення селян

до волі.

Експериментальна зображальна діяльність Миколи Топчія продовжилась і в наступних спільних з І. Кавалерідзе фільмах – «Штурмові ночі», «Прометей». Однак звуковий кінематограф ранньої доби розвитку вимагав вже іншої стилістики, робив зображення в очах глядача дещо вторинним компонентом фільму в порівнянні зі змістовним діалогом, проявами людських характерів. Поєднати все це на новому органічному рівні було вже завдання нової кінематографічної хвилі.

Та все одно майбутній творчий доробок талановитого майстра виглядає дуже значущо. Зокрема, слід назвати фільм режисера Е. Пенцліна «Винищувачі» – лідер радянського кінопрокату 1940 року, драматичну, насичену виразним кольором екранізацію повісті М. Коцюбинського «Дорогою ціною», створену оператором у співдружності з видатним кінорежисером М. Донським (1958).

Яскраві сторінки українського кіно пов'язані з творчістю Олексія Олексійовича Панкратьєва (1903 – 1983). У картинах «Шкурник» (1929) та «Хліб» (1930) режисера І. Шпиковського, «Фата Моргана» (1931) режисера Б. Тягна, створену спільно з Д. Демуцьким, «Олександр Пархоменко» (1942) режисера Л. Лукова О. Панкратьєв продемонстрував виразний потяг до образної побудови екранної композиції, вміння передати в кадрі активне авторське ставлення до екранних героїв. У багатьох кадрах «Хліба» є відверті і від того не менш талановиті паралелі з кадрами, знятими Д. Демуцьким для фільму «Земля». І то був не плагиат, а яскрава демонстрація спільності творчих поглядів, мистецьких світоглядів, розуміння фундаментальних засад кіномови, властивих геніальному майстру та його фактичному учню.

Але внесок О. Панкратьєва в український кінематограф на цьому не завершується. Він був винахідливим майстром комбінованих зйомок, автором

численних розробок в цій галузі, застосованих у найкращих українських фільмах – «Вершники» та «Богдан Хмельницький» режисера Ігоря Савченка, «Щорс» режисера Олександра Довженка, «Подвиг розвідника» режисера Бориса Барнета та ін.

Активним динамізмом, справжнім монтажним мисленням відзначалась у фільмах «Василина» (1928) режисера Ф. Лопатинського, «Новими шляхами» («Дві сили») (1929) режисера П. Долини, «Тобі дарую» (1930) режисера В. Радиша, знятого разом із Д. Демуцьким, рання творчість випускника кінофакультету Київського театрального інституту Олександра Фомича Лаврика (1905 – 1981) – ще одного прямого учня О. Калюжного та Д. Демуцького. У післявоєнний час Олександр Фомич уславився як один з кращих операторів українського науково-популярного кіно.

Високий професіоналізм, неординарне вміння створювати виразні портрети екранних героїв яскраво виражено у кращих екранних роботах ще одного випускника Одеського кінотехнікуму Івана Івановича Шеккера (1909 – 1967) – фільмах режисера Л. Лукова «Велике життя» (1 серія) та І. Савченка «Тарас Шевченко». В останньому фільмі його ім'я стоїть поруч з іменем його наставника Данили Демуцького.

Не можна не згадати ще одного випускника Одеського кінотехнікуму, що закінчив його 1930 року разом із Ю. Єкельчиком – Миколу Леонідовича Кульчицького (1908 – 1992). Майбутній патріарх київських кінооператорів одним з перших в Україні розпочав знімати звукові та кольорові фільми, зокрема першим в Україні опанував та вдосконалив так званий двупачний метод, за якого дві плівки поєднувались емульсіями, фіксуючі різні кольори спектру. Він був оператором першого українського кольорового фільму – «Сорочинський ярмарок» (1939, режисер М. Екк), а через рік продовжив пошуки в галузі

екранного кольору в картині режисера М. Садковича «Майська ніч». Водночас, він назавжди залишився прихильником і визнаним майстром чорно-білого кіно. Серед багатьох знятих ним фільмів не можна не згадати одну з кращих стрічок українського поетичного кіно «Анничку» (1968). 60-тирічний класик напрочуд органічно відчув молодий творчий запал режисера-початківця Бориса Івченка, створивши чи не кращі екранні образи Івана Миколайчука та Броніслава Брондукова.

Найсильніший бік операторської творчості М. Кульчицького – виразні екранні портрети, які він створював з великою кількістю світла, досягаючи особливої портретної виразності та активної взаємодії передньопланового портрету та емоційного фону, продовжуючи тим самим екранні пошуки реформатора портретної зйомки Бориса Волчека. Реалізації цього принципу він надавав особливого значення, незважаючи на те, чи знімав в декорації, чи на натурі. Дуже різні фільми, зняті М. Кульчицьким – «Іван Франко», «Киянка», «Новели Красного дому», «На Київському напрямку», «На зорі туманної юності» були відмічені величезною увагою до передачі внутрішнього емоційного стану людини в органічному зв'язку із загальним настроєм мізансцени. Ретельність, з якою Микола Леонідович ставив світло, була легендарною, багатьом здавалася відгомонам «старої» операторської школи, але при переглядах завжди викликала захоплення.

Але все то було попереду. А поки що був надзвичайно складний, буремний, але і дуже цікавий час. Формувався новий світ, новий кінематограф, нові люди, які створювали підґрунтя подальшого злету українського кіномистецтва.

А на останнє хочеться розповісти про досі нерозгадану таїну життя Альберта Кюна – німця, кращі

сторінки творчості якого пов'язані з Україною

1933 року завершилося його творче відрядження до Вірменії, одним з творців кінематографа якої він був. Треба було кудись повертатись. Але 1933-го в Одесі вже два роки як не було О. Калюжного, який рятувався в Москві від арешту; не було Д. Демуцького, відправленого на заслання в Середню Азію; Б. Завелева, який того ж року відзняв свій останній фільм. Майже дворічна пауза в режисерській роботі була в цей період і у Г. Тасіна. Та й на фабриці «Совкіно» вже не було майже нікого, з ким Альберт Кюн закладав основи радянської кінематографії.

Повертатися було нікуди. І цілком можливо, що з Єрвану оператор прослідував на батьківщину, куди в цей же час виїхали і німецькі «варяги» ліквідованого на той час ВУФКУ.

Єдина подальша згадка про кінооператора Кюна мається в книзі Вальтера Дорнбергера «Фау-2 – секретна зброя рейху». Співробітник німецького конструктора фон Брауна згадує в ній на подив безстрашного кінооператора Кюна, який, ризикуючи життям, крутив ручку кінокамери, знімаючи в 1944 році катастрофічний пробний запуск ракети.

Чи про того Кюна йдеться – невідомо, але Альберт Кюн ще в Пітері з задоволенням знімав фільми саме про авіацію, мотори і користувався авторитетом як скромний і нескінченно надійний професіонал, що працює в будь-яких виробничих умовах.

Найцікавіше, що кадри невдалого випробування Фау-2, які в точності відповідають опису німецького ракетника, збереглися і представлені в Інтернеті.

Оскільки ніяких інших операторів на прізвище Кюн в німецькому кіно не виявлено, залишається поки прийняти цю, єдину версію.

3.6. Операторська творчість А.Д. Головні у фільмах режисера В.І. Пудовкіна «Мати», «Кінець Санкт-Петербурга»

Анатолій Дмитрович Головня (1900 – 1982) – класик світового операторського мистецтва. Він народився на початку ХХ століття – у листопаді 1900 року, і був серед тих, хто створив найвищі зразки радянського дозвученого кіно. Розпочавши творчу діяльність 1925 року, А. Головня вже через рік закінчив Державний технікум кінематографії та одночасно разом із режисером Всеволодом Пудовкіним створив один з кращих фільмів в історії кіно – «Мати» за однойменним романом Максима Горького.

В. Пудовкін і А. Головня розробили таку систему екранного зображення, яка забезпечувала абсолютне монтажно-змістовне розуміння фільму глядачем і водночас робила майже кожний кадр глибоко образним виявом авторського ставлення до об'єкта зйомки.

Творчій манері А. Головні були притаманні найвиразніші ракурси, які забезпечували формування однозначного ставлення глядача до змісту кадру, експресивні рухи камери, контрастні поєднання світлових акцентів, активна динамічна композиція кадру, яка робить його легко сприйнятним і зрозумілим у загальній монтажній композиції. Ретельно продуманим і образним було використання оператором світла при створенні екранних портретів. Зокрема, при зйомках портретів героїні фільму Ніловни в першій половині картини застосовувалося світлотіньове освітлення, яке підкреслювало пригнічений стан героїні, зморшки на її обличчі. І навпаки, коли мати стає на бік сина, освітлення стає тональним і в поєднанні з нижніми ракурсами дає узагальнений, сповнений пафосу боротьби, портрет революціонерки.

Класичними стали екранні образи жандармів, пам'ятників царям, зняті А. Головню з гострих ракурсних

точок; активно динамічні зйомки біржових маклерів («Кінець Санкт-Петербурга»). Видатним поєднанням ракурсів, динаміки і природного освітлення позначені епізод демонстрації та драматургічно насичені річкові пейзажі з фільму «Мати».

Пейзажі, відтворені А. Головною, не тільки сповнені емоційною атмосферою і глибоко національні за формою. Драматургічно обумовлений характер зйомок дозволив за допомогою паралельного монтажу на основі кадрів льодоходу й демонстрації створити геніальний монтажний образ нескореного революційного піднесення.

Дуже виразними і драматургічно насиченими є пейзажні зйомки у фільмі «Кінець Санкт-Петербурга», де було створено видатний екранний образ міста у суб'єктивному сприйнятті героїв та авторів стрічки. Визначними досягненнями в галузі передачі на екрані живописної фактури об'єктів зйомок, динамізації зображення відмічений і фільм, створений А. Головною і В. Пудовкіним 1929 року – «Нащадок Чингісхана». На його зйомках, зокрема, А. Головна одним з перших у світі створив довгу панораму із своєрідним «внутрішньокадровим монтажем». Міцно прив'язаний до борта вантажівки, важкою камерою, закріпленою на спеціально виготовленому нагрудному штативі, він поперемінно вводив у кадр вершників, що мчалися повз вантажівку, і ноги коней, утворюючи дивовижний за емоційністю ритм переслідування.

Надалі оператор відзняв зі своїм постійним режисером В.І. Пудовкіним чимало складних постановочних фільмів («Мінін і Пожарський», «Суворов», «Адмірал Нахімов», «Жуковський»). У ВДІКу професор, доктор мистецтвознавства А. Головна виховав кілька поколінь радянських кінооператорів, став автором фундаментальних посібників з операторського мистецтва. Єдиному з радянських кінооператорів ігрового кіно

А.Д.Головні 1980 року було присвоєне звання Героя Соціалістичної праці.

3.7. Операторська творчість Грегга Толанда у фільмі режисера О. Уеллса «Громадянин Кейн»

Грегг Толанд народився в травні 1904 року і вже в п'ятнадцять років почав працювати розсильним, а потому – асистентом оператора на голлівудській студії «Уільям Фокс». 1931 року він зняв свій перший самостійний фільм, ставши наймолодшим оператором Голлівуда.

Серед його режисерів були такі «зірки» світового кіно як Еріх Штрогейм, Кінг Відор, Джон Форд, Уільям Уайлер, з якими він зняв екранні шедеври, що назавжди ввійшли в історію кінематографа – «Грона гніву» та «Довгий шлях додому» Джона Форда, «Грозовий перевал», «Лисички», «Глухий кут», «Кращі роки нашого життя» Уільяма Уайлера та інші.

П'ять разів Г. Толанда було номіновано на премію «Оскар», яку він отримав 1939 року за фільм режисера У. Уайлера «Грозовий перевал».

Як оператор, Грегг Толанд був універсалом, що однаково виразно вмів розкривати через екранні портрети внутрішній світ героїв, передавати зміст епізоду, його атмосферу через пейзаж і матеріальне середовище, утворювати змістовний екранний рух, одночасно акцентуючи увагу глядача на найзмістовніших елементах дії та екранного діалогу.

Сильною стороною обдарування Г. Толанда був пошук нових технічних рішень, зокрема, у галузі глибокофокусної композиції, що давало йому змогу винахідливо будувати складні мізансцени, забезпечуючи повне оптичне сприйняття дії в усіх просторових складних кадру.

До останніх днів свого недовгого життя, а помер

оператор 1948 року – усього лише на 44-му році життя, він працював над створенням об'єктива, який давав би змогу отримувати чітке зображення на всій глибині будь-якого кадру.

Однак найвизначнішою рисою операторського почерку Г. Толанда було його вміння створювати складну, виразну за драматургією екранну мізансцену, яка б повністю розкривала образний зміст будь-якої дії.

Найповніше цей дар проявився в роботі над визначним твором екранного мистецтва – фільмом режисера Орсона Уеллса «Громадянин Кейн». Історія демагогічного медіамагната, який помирає посеред нерозпакованих антикварних скарбів, залишивши таємницю останніх нерозгаданих слів про «бутон троянди», в екранній інтерпретації О. Уеллса і Г. Толанда перетворилась на метафоричну притчу про втрачений сенс життя.

Автори створили на екрані надзвичайний світ мізансцен, через які пластично виявляються стосунки персонажів, їх психологічний стан. Найвиразніше це зроблено в останніх частинах фільму, у яких дія відбувається здебільшого у величезному замку Кейна.

Г. Толанд за допомогою глибинних перспектив і високохудожнього освітлення побудував кадри, які назавжди ввійшли до історії кіномистецтва. Вони зримо показали психологічне відчуження між Кейном та його дружиною, самотність героя посеред нагромадження скарбів. Зворушує кадр, у якому панорама по розтрослених речах передає риси величезного мегаполісу, знятого з літака.

У більшості кадрів оператор намагався поєднати складне мізансценування з фокусуванням як передніх, так і найвіддаленіших об'єктів мізансцени. Цей метод дозволяв глядачеві зримо відчувати глибину простору і створював дивовижне поєднання реалістичності подій і майже сюрреалістичної атмосфери кадру.

Саме зображальна майстерність зйомок і мізансцен у поєднанні з оригінальною драматургією, що побудована на ефекті непізнаності реального життя людини, зробила «Громадянина Кейна» одним з кращих фільмів світового кіномистецтва.

3.8. Екранна майстерність провідних операторів української школи поетичного кіно

Кращі твори українського кіно майже завжди були сповнені особливою поетичністю зображального рішення, глибоко пов'язаного з традиціями національної зображальної культури. Саме такими були фільми «Звенигора», «Земля» (оператор Данило Демуцький), «Коліївщина» (оператор Микола Топчій), «Богдан Хмельницький» (оператор Ю. Єскельчик), «Вершники» (оператор Володимир Окулич), «Сон» (оператор Михайло Чорний) та інші.

Однак, коли йдеться про «українське поетичне кіно», мається на увазі напрям в українській ігровій кінематографії другої половини 60-х – початку 70-х років ХХ століття, представлений творчістю ідейно та естетично близьких митців, який розпочався фільмом режисера Сергія Параджанова «Тіні забутих предків». Фільми цього напрямку відзначалися підвищеною метафоричністю, орієнтацією на традиції українського фольклору, розробкою глибоко національних характерів екранних героїв, підвищеною увагою до пластичної образної побудови фільмів.

Творчі принципи провідних майстрів українського поетичного кіно – режисерів Сергія Параджанова, Юрія Іллєнка, Леоніда Осики, Бориса Івченка, актора і режисера Івана Миколайчука, сценариста Івана Драча – гідно реалізували на екрані визначні представники української операторської школи.

Безперечно, першим серед них слід назвати

оператора і режисера Юрія Ілленка, який був повноцінним співавтором шедевр українського поетичного кіно – фільму «Тіні забутих предків». Саме його екранна творчість визначила головні зображальні засади всього напрямку – образна інтерпретація українського пейзажу, органічне включення у драматургічну структуру кожного кадру елементів українського народного побуту та декоративного мистецтва, використання кольору і тональності кадру як метафоричних компонентів драматургії, підвищений динамізм кадру, або його протилежність – пластична статичність, як невід’ємні складники авторського ставлення до екранних подій.

Органічно включеним до світових кінематографічних пошуків у царині метафоричного кінозображення був і перший фільм Ю. Ілленка як режисера – «Колодязь для спраглих». У тому фільмі Юрієм Ілленко та оператором Володимиром Давидовим була зроблена високохудожня спроба створити метафоричний екранний пейзаж, в чомусь співзвучний з певними соціальними процесами в тогочасному суспільстві, що й стало причиною багаторічної заборони фільму.

Властиві стилістичній манері Ю. Ілленка риси характерні і для творчості його наступників на ниві поетичного кіно: Вадима Ілленка («Вечір на Івана Купала»), Вілена Калюти («Білий птах з чорною ознакою»), Валерія Кваса («Камінний хрест»), Юрія Гармаша («Вавілон ХХ»), Віктора Зимовця («Загублена грамота»).

Слід вказати також на підкреслену живописність екранних робіт усіх операторів українського поетичного кіно. Майже кожен кадр цих фільмів являє собою довершену живописну картину, дуже часто сповнену символічного змісту.

Вражаюче метафоричними були складні зображальні побудови Вадима Ілленка, у яких розкривався філософський зміст народних прислів’їв («Вечір на Івана Купала»

режисера Ю. Ілленка).

Невід'ємність политої потом кам'янистої карпатської землі та жорстких народних характерів яскраво передав у «Камінному хресті» режисера Л. Осики оператор Валерій Квас.

Пейзажі Юрія Гармаша у «Вавілоні ХХ» режисера І. Миколайчука так само композиційно перенасичені та метафоричні, як і заплутане життя українського села часів громадянської війни.

Об'єктивно пов'язана з реаліями козачого життя та його філософії карнавальність стала основою зображальної палітри оператора Віктора Зимовця в картині режисера Б. Івченка «Загублена грамота».

Органічною єдністю карпатських краєвидів, народних фольклорних звичаїв та емоційних станів героїв відзначена пластична драматургія Вілена Калюти у фільмі режисера Ю. Ілленка «Білий птах з чорною ознакою».

Ці ж риси стали притаманні й операторській роботі зазвичай традиційного за стилем представника української операторської школи Миколи Кульчицького, коли він зіштовхнувся з героїко-поетичним матеріалом фільму режисера Бориса Івченка «Анничка».

Підкреслена умовність площинної композиції кадру – ще один різновид поетичної зображальної мови. Саме таким був стиль операторської роботи Олега Мартинова у фільмі режисера М. Мащенка «Комісари», створеного під безпосереднім впливом творів поетичної української школи.

Тональні і композиційні пошуки поетичного розкриття дійсності були властиві і творчості Олександра Антипенка – оператора документально-ігрової короткометражки режисера В. Савельєва «Сьогодні – і кожен день» – поетичної розповіді про мистецтво балету. Вже в наступному фільмі «Моління», поставленому режисером Т. Абуладзе на студії «Грузія-фільм», О. Антипенко виразно інтегрував традиції української поетичної кіношколи до

грузинського фольклорного матеріалу.

До поетичного напрямку слід зарахувати і створений на Одеській кіностудії фільм «Вірність». Талановитий оператор одного з кращих українських фільмів «Весна на Зарічній вулиці» Петро Тодоровський визначив і поетичний стиль операторів свого режисерського дебюту. Вадим Костроменко, Леонід Бурлака, Вадим Авлошенко поетично відтворили на екрані історію чистого кохання на тлі героїчної трагедії великої війни.

Українське поетичне кіно як напрям проіснувало менше десятка років, однак його пластичні набутки суттєво вплинули на подальший розвиток українського кіно і творчість його майстрів. Достатньо згадати такі фільми оператора В. Калюти як «Бірюк», «Польоти уві сні та наяву» (режисер Р. Балаян), операторську роботу В. Кваса у фільмі Л. Осики «Захар Беркут».

3.9. Операторська творчість С.П. Урусевського; творча співдружність із режисером М.К. Калатозовим у фільмах «Летять журавлі» та «Я – Куба»

Сергій Павлович Урусевський – один з реформаторів екранної мови, який поєднав у своїй творчості високі живописні традиції та винятковий динамізм, колористичні пошуки та психологічну заглибленість у внутрішній світ екранних героїв. У фільмах «Сільська вчителька», «Урок життя», «Сорок перший», «Перший ешелон» та інших С. Урусевський постійно експериментує, досягаючи блискучих результатів у галузі передачі просторової глибини кадру, побудови виразної живописної композиції, цілісної світлокольорової атмосфери.

Найвищими екранними досягненнями видатного майстра радянського і світового кіно стали фільми, створені ним у творчій співдружності з кінорежисером Михайлом Калатозовим «Летять журавлі» (1956), «Невідправлений

лист» (1960), «Я – Куба» (1965). Використовуючи ручну камеру та ширококутову оптику, С. Урусевський домігся емоційного включення глядача в розвиток екранних подій. Експресивні ракурси, динамічні суб'єктивні зйомки неначе очима дійових осіб та учасників екранних подій дозволили йому органічно поєднати складні емоційні ритми епізодів, психологічну загостреність екранних образів, поетичну пластику динамічного кадру.

Класичними прикладами цього стилю стали сцени з фільму «Летять журавлі»: загибель Бориса, у якій над головою героя стрімко обертаються верхівки беріз, і проводи в армію, зняті у дивовижному темпоритмі, який передає емоційні відчуття героїні фільму. Пробіг Вероніки – героїні фільму, після натовпу раптово продовжується у кадрах, на яких беззахисна фігура дівчина неначе губиться в диму танкової колони.

Не менш емоційними були кадри фільму «Невідправлений лист». У надзвичайно складних умовах лісових пожеж оператор зумів створити дивовижний світ графічних кадрів, поєднаних з динамічною виразністю й образністю пейзажних зйомок. Безперечно, що формування цього індивідуального стилю було пов'язане в С. Урусевського з його фаховою освітою художника-графіка, яку він здобув у майстерні видатного графіка В. Фаворського.

Операторським шедевром всесвітнього значення стала і робота майстра над фільмом «Я – Куба». Цей фільм – небачений тоді і неперевершений досі екранний експеримент у галузі динамічних кінозйомок – вершина методу зйомок за допомогою суб'єктивної ручної камери. Оператор застосував у роботі над фільмом численні технічні пристрої та обладнання, які дозволили йому зробити камеру учасником масштабних екранних подій, вільно пересуватися крізь натовпи, інтер'єри, натурні об'єкти, підійматися на дахи будинків, опускатись у басейн тощо.

Безперервний рух камери та ширококутна оптика відтворювали на екрані ефект реальної присутності глядача в нескінченному ланцюгу екранних подій, забезпечували вільний внутрішньокадровий перехід від однієї сцени до іншої, створюючи на екрані драматургічну подоби реальних подій. На жаль, така виняткова форма зображальної побудови цілого фільму вимагає особливої розробки його драматургії та надзвичайно складного мізансценування, що й досі є в кінематографі невиконаним завданням.

Незважаючи на це, творчі пошуки Сергія Урусевського відкрили нові обрії операторського мистецтва, націлюючи кінооператорів усього світу на подальші пошуки нових засобів екранної виразності.

3.10. Українська операторська школа кінодокументалістики

Пошуки українських операторів-документалістів у передвоєнні роки здебільшого проходили в річищі пошуків поетичного, образного розкриття реальних подій. Цьому, зокрема, сприяла діяльність в Україні наприкінці 20-х і на початку 30-х років ХХ століття визначних кінематографістів Дзиги Вертова й Михайла Кауфмана. Їхні фільми «Одинадцятий», «Людина з кіноапаратом», «Симфонія Донбасу» (створена режисером Дзигією Вертовим разом з одеським оператором Е. Цейтліним), «Весною» (режисер-оператор М. Кауфман) стали визначними зразками творчих пошуків у галузі екранної кіномови.

Однак подальший розвиток української операторської школи остаточно визначила Велика Вітчизняна війна.

Кінематографічна молодь, яка прийшла на створену 1939 року Київську студію кінохроніки, з перших днів війни опинилась у вогні страшної битви з фашизмом. Нові завдання кінохроніки, особливості діяльності кінооператорів

на фронтах об'єктивно визначили провідний жанр кінодокументалістики – екранний репортаж. Саме високий творчий рівень і громадянська наснага кінорепортажу стали надалі визначальними для формування української школи операторів-документалістів.

Роки Великої Вітчизняної війни стали роками творчого і життєвого подвигу українських кінохронікерів. Золотими літерами до титрів історії кіно вписані імена героїчних кінооператорів В. Смородіна, М. Бикова, К. Богдана, В. Орлянкіна, І. Гольдштейна, М. Гольбриха, І. Кацмана та багатьох інших творців екранного літопису народних страждань і великої Перемоги.

Визначні за творчими і хронікальними якостями кадри й епізоди, відзняті українськими кінооператорами, стали основою двох видатних творів кінодокументалістики, створених спільно Центральною і Київською студіями хронікальних фільмів – «Битва за нашу Радянську Україну» (1943) та «Перемога на Правобережній Україні» (1944). Керівником роботи над цими фільмами та автором дикторських текстів був О.П. Довженко. Ці зразки кінопубліцистики стали найбільшим здобутком документального кіно часів Другої світової війни.

Справжніми шедеврами стали сталінградські кінорепортажі Валентина Орлянкіна, небачені за героїзмом і самовіддачею репортажні зйомки Миколи Бикова, який загинув з камерою в руках на вулиці Бреслау та інших українських кінохронікерів.

Репортерські традиції, надалі розвинуті в післявоєнних фільмах «Донбас» режисера М. Білинського (оператори А. Ковальчук, І. Семененко, В. Войтенко) та «Дніпрогес» режисерів О. Підгорецької та М. Большинцова (оператори К. Богдан, В. Войтенко, М. Гольбрих, С. Давидсон, І. Кацман), відродились в українському документальному кіно 60-х років, коли на екрани вийшли такі значні твори як «Гаряче дихання» режисера

А. Слісаренка (оператори Я. Лейзерович, М. Старощук), «Керманичі» режисера І. Грабовського (оператори Ю. Ткаченко, Ф. Гілевич), «Кораблі не вмирають» режисера М. Юдіна (оператори М. Пойченко, В. Орлянкін, Ю. Ткаченко, В. Гура) та інші.

У подальшому українські кінодокументалісти зуміли органічно поєднати репортажні та образні складники операторської творчості на основі постійного уважного ставлення до розкриття на екрані психологічно наповнених портретів сучасників, утворення виразних індивідуальних і колективних портретів, поєднаних з образами української природи, людської праці.

Говорячи про кращих українських кінооператорів-документалістів, не можна не згадати таких майстрів поетичного репортажу, як О. Коваль, І. Писанко, В. Кріпченко, В. Тараненко (два останніх – оператори фільму «Чорнобиль: хроніка важких тижнів») та інших кінодокументалістів, які продовжили традиції своїх старших товаришів по професії, створивши виразну хроніку переламних моментів новітньої української історії.

3.11. Головні тенденції операторської творчості на сучасному українському телебаченні

Сучасне українське телебачення – різноманітне і тематично, і художньо. Останніми роками на екранах його численних ефірних і кабельних каналів з'явилося багато програм, які вимагають достатньо високої зображальної культури, багатобарвної різноманітності творчих підходів. І хоча це здебільшого так звані «формати», тобто телепрограми, чії теми, ідеї, форма, регламент проведення купуються в пакеті в іноземних фірм, однак це не змінює суті справи.

Природно, що переважна частина видовищних програм створюється на провідних, загальнонаціональних

каналах.

Більшість таких «форматних» програм знімається великою групою операторів, які роблять глядача свідком подій з багатьох точок зору. При цьому застосовуються різні методи створення зображення – як репортажні, так і постановочні. Камери операторів стають дедалі більше розкутішими, динамічнішими. Останнім часом активно використовуються не тільки зйомки з рук, але й за допомогою знімальних кранів, серед них – з дистанційним управлінням діями камери. Активно використовується прийом «суб'єктивної камери», а також виразні крупні, детальовані плани, миттєві «перекидання» точки зору камери з об'єкта на об'єкт. Найчастіше такі операторські прийоми ефектно використовуються в реаліті-шоу, на кшталт телепрограм «Чотири весілля», «Міняю жінку», «Від пацанки до панянки», «Майстер-шеф», «Врятуйте мою родину» тощо.

Усе ефектнішими стають світлові вирішення кадрів у постановочних конкурсних програмах типу «Голос країни», «Битва екстрасенсів». Здебільшого оператори використовують контрастні світлові і колористичні рішення для того, щоб зробити атмосферу екранних подій пафоснішою, напружено-екзальтованою. Адже саме така атмосфера властива більшості конкурсних телевізійних програм.

Активно динамічними стають репортажні зйомки та фрагменти репортажних зйомок і операторських спостережень у постановочних програмах. Зокрема, усе виразнішими та емоційними стають спостереження за учасниками конкурсних програм.

Останнім часом активна динаміка стає нормою і для програм ранкових новин на провідних каналах. Безперечно, це вираз загальної телевізійної тенденції до того, аби зробити більшість екранних творів розважальними, або сповненими елементами розважальності.

Значно гірше виглядає операторська робота в документально-інформаційних програмах і телевізійних фільмах. Якщо телевізійна інформація подається на екранах за допомогою стандартних ремісничих прийомів, то в більшості телефільмів пошуки художньої виразності найчастіше зводяться до суто формальних ефектних прийомів, тоді як загальна структура, стиль екранного зображення зводиться до елементарної фіксації побудованих режисером мізансцен.

Головним недоліком інформаційних програм і телевізійних фільмів є невибагливе використання джерел освітлення, яке навіть не претендує на мистецьке створення атмосфери екранних подій. Безумовно, що переважній кількості інформаційних програм не вистачає високої культури оформлення, яка стимулює й операторську творчість у кадрі, так, як це можна побачити в інформаційних програмах французького телебачення та ВВС.

Одним з небагатьох «малоформатних» каналів, на якому високий рівень зображальної культури властивий майже всім програмам, є телевізійний канал «Глас». Його програми побудовано здебільшого з екранних мініатюр різного змісту, зокрема, широко показуються сюжети на культурну, історичну, релігійну, природничу тематику, зняті вигадливо, зі смаком і розумінням великого значення тонально-колеристичного вирішення кадру.

Розділ 4. Фільми, які вчать операторській майстерності

У ході опанування професією оператора кіно і телебачення величезне значення має вивчення конкретних прикладів історичного досвіду в операторській творчості. Для цього наводимо перелік операторів та відзнятих ними фільмів, перегляд та аналіз яких є важливим елементом набуття творчих знань, напрацювання власного мистецького стилю.

Перелік складено у відповідності з датами народження кінооператорів та з урахуванням наявності вказаних фільмів у мережі Інтернет.

Бітцер Біллі (Готфрід Вільгельм) (1872 – 1944)

«Народження нації», 1915

«Нетерпимість», 1916

Всі фільми – реж. Д.У. Гріффіт

Г.В. Бітцер – багаторічний оператор великого реформатора кіномистецтва режисера Девіда Уорка Гріфіта. Разом з останнім він заклав основи мистецького екранного зображення, розробивши систему утворення атмосфери екранної дії за допомогою світла; розробив принципи використання крупного плану як засобу передачі внутрішнього емоційно-психологічного стану персонажу; втілював застосування м'якого фокусу за допомогою світлорозсіювального екрана з метою поглиблення емоційного сприйняття кадру; застосовував затемнення, як форму переходу від однієї сцени до іншої; створив техніку застосування чорного каше для зосередження уваги глядача на найважливіших елементах кадру. Значним внеском Г.В. Бітцера в організацію кіновиробництва був перехід до павільйонних зйомок зі штучним освітленням.

Гаудіо Тоні (Гаєтано Антоніо) (1883 – 1951)

«Ентоні Нещасливий», 1936, реж. М. Ле Рой

«Пригоди Робін Гуда», 1938, реж. М. Кьортіц

«Лист», 1940, реж. У. Уайлер

Тоні Гаудіо – визначний американський кінооператор, який одним із перших у Голлівуді пов'язав роботу над окремим кадром із загальною монтажною структурою фільмів, зробивши цим вирішальний внесок у формування голлівудського стилю монтажу.

Гаудіо – визначний майстер емоційного екранного портрету.

Страсс Карл (1886 – 1981)

«Схід сонця» (разом з Ч. Рошером), 1927, реж. Ф. Мурнау

«Великий диктатор», 1940, реж. Ч. Чаплін

«Схід сонця» – перша стрічка, яка отримала премію Американської кіноакадемії «Оскар» за кращу операторську роботу. Вона відзначається ще небаченими у світовому кіно пошуками динамічного вияву внутрішніх емоційно-психологічних станів екранних персонажів.

«Великий диктатор» – вершина екранної творчості Чарльза Спенсера Чапліна. Оператор Карл Страсс забезпечив адекватний зміст і ритмічний вияв поведінки персонажів фільму.

Руттенберг Джордж (1889 [Санкт-Петербург] – 1983 [США])

«Великий вальс», 1938, реж. Ж. Дювів'є

«Міст Ватерлоо», 1940, реж. М. Ле Рой

«Філадельфійська історія», 1940, реж. Дж. Кьюкор

«Міссіс Мінівер», 1942, реж. У. Уайлер

Дж. Руттенберг синтезував у своїй творчості кращі надбання голлівудської операторської школи – живописність, виразність, вміння оператора «розтанути» в самодостатній драматургічній дії, але в потрібний момент вразити глядача ефектним кадром, який відповідає характеру екранної дії.

Фройнд Карл (1890 – 1969)

«Остання людина», 1924, реж. Ф. Мурнау
«Берлін: симфонія великого міста» (совм.), 1927, реж. В. Руттман
«Метрополіс», 1927, реж. Ф. Ланг
«На Західному фронті без змін» (разом із А. Ідісоном), 1930, реж. Л. Майлстоун

Один з кращих операторів світу, К. Фройнд першим домігся органічного розкриття драматургічної атмосфери за допомогою образної композиції та активного руху камери; ним утворена система ракурсної зйомки, яка є виразом внутрішнього світу екранних персонажів.

Документальний фільм «Берлін: симфонія великого міста – шедевр зображального кіноспостереження, яскравий приклад застосування «схованої камери» для отримання на екрані природної людської поведінки.

Ідісон Артур (1891 – 1970)

«На Західному фронті без змін» (разом із К. Фройндом), 1930, реж. Л. Майлстоун
«Людина-невидимка», 1933, реж. Дж. Уейл
«Касабланка», 1942, реж. М. Кьортіц
Класик голлівудського кіно, визначний майстер художнього світла.

Мате Рудольф (1892 – 1964)

«Пристрасті Жанни д'Арк», реж. К. Дрейер
«Леді Гамільтон», реж. О. Корда
Рудольф Мате – визначний майстер
гостропсихологічного екранного портрету.

Демуцький Данило Порфирійович (1893 – 1954)

«Два дні», 1927, реж. Г. Стабовой
«Арсенал», 1929, реж. О. Довженко
«Земля», 1930, реж. О. Довженко
«Подвиг розвідника», 1947, реж. Б. Барнет
Творчий сподвижник О.П. Довженка, український
кінооператор Д.П. Демуцький створив неперевершені
екранні зразки метафоричного кіномистецтва. Важлива риса
його операторського стилю – постійне утворення за
допомогою світлових ефектів особливої драматургічної
атмосфери екранної дії.

Вагнер Фріц Арно (1894 – 1958)

«Носферату. Симфонія жахів», 1922, реж. Ф. Мурнау
«Любов Жанни Ней», 1927, реж. Г. Пабст
Фріц Вагнер – один із творців німецького
експресіонізму. Його творчість – важливий етап
трансформації екранного зображення з динамічної
фотографії у самотутній вид мистецтва.

Міллер Артур (1895 – 1970)

«Молодий містер Лінкольн», 1939, реж. Д. Форд
«Тютюнова дорога», 1941, реж. Д. Форд
«Якою зеленою була моя долина», 1941, реж.
Д. Форд

«Пісня Бернадетт», 1943, реж. Г. Кінг
Класичний оператор голлівудської школи, який досконало використовує синтез світлових та живописних засобів для максимально повного розкриття драматургічного змісту.

Тіссе Едуард Казимирович (1897 – 1961)

«Страйк», 1924
«Панцерник «Потьомкін», 1925
«Жовтень», 1929
«Старе й нове», 1929
«Олександр Невський», 1938
«Іван Грозний» (натурні зйомки), 1944, 1945
Усі фільми – реж. С. Ейзенштейн
Е.К. Тіссе разом зі своїм геніальним режисером С.М. Ейзенштейном утворив принципово новий для світового кіно монтажний кінематограф, утвердивши в «німому» кіно емоційний примат зображального ряду, зміст якого розкривається через монтаж, над загальним розгортанням драматургічної дії

Кауфман Михайло Абрамович (Абелевич) (1897 – 1980)

«Одинадцятий», 1927, реж. Дзига Вертов
«Людина з кіноапаратом», 1929, реж. Дзига Вертов
«Весною», 1930, реж. М. Кауфман
Творчість оператора М. Кауфмана – вершина мистецтва документального кіно.

Наумов-Страж Наум Соломонович (1898 – 1957)

«Ми з Кронштадта», 1936, реж. Ю. Дзиган
Фільм «Ми з Кронштадта» – видатний зразок

органічного поєднання світлового, композиційного, динамічного вирішення фільму. Один з останніх шедеврів системи зображення, яка склалася в «німому» кіно в період його переходу до використання звуку.

Вонг Хоу Джеймс (1899 – 1976)

«Гатуйована троянда», 1955, реж. Д. Манн,
Один із фільмів, які підготували перехід традиційної голлівудської школи екранної розповіді до психологічного аналізу людської поведінки.

Калюжний Олексій Васильович (1899 – 1938)

«Кармалюк», 1930, реж. Ф. Лопатинський
«Кармалюк» – новаторський фільм, в якому на чверть століття випереджені видатні відкриття оператора С.П. Урусевського в галузі використання рухомої камери.

Кюн Альберт Карлович

«Нічний візник», 1928, реж. Г. Тасін
«Нічний візник» – кращий український фільм «німого» періоду, за виключенням поетичних шедеврів О.П. Довженка та Д.П. Демуцького. Приклад вдалого застосування проїздів, «суб'єктивної» камери, емоційного вияву внутрішнього світу персонажів за допомогою світла й композиції кадрів.

Головня Анатолій Дмитрович (1900 – 1982)

«Мати», 1926
«Кінець Санкт-Петербурга», 1927
«Потомок Чингіс-Хана», 1928
Усі фільми – реж. В. Пудовкін

Анатолій Головня – один з реформаторів кіномистецтва. Вказані фільми – загально визнані шедеври операторської роботи.

Косматов Леонід Васильович (1901 – 1977)

«Льотчики», 1935, реж. Ю. Райзман

«Мічурин», 1948, реж. О. Довженко

Л. Косматов – визначний майстер роботи зі світлом та кольором. Реалізовані ним екранні рішення – зразок глибоко продуманої зображальної концепції розкриття внутрішнього світу героїв фільмів.

Москвін Андрій Михайлович (1901 – 1961)

«Шинель», 1926, реж. Г. Козінцев, Л. Трауберг

«Новий Вавилон», 1929, реж. Г. Козінцев, Л. Трауберг

«Трилогія про Максима», 1934–1938, реж. Г. Козінцев, Л. Трауберг

«Іван Грозний» (павільйонні зйомки), 1944, 1945, реж. С. Ейзенштейн

«Дон Кіхот», 1957, реж. Г. Козінцев

Андрій Москвін – один з творців радянської кінооператорської школи, геніальний майстер світла й композиційної побудови кадру.

Одним із перших домігся умовної стереоскопічної об'ємності каду, використовуючи передньопланові крупні плани.

Магідсон Марк Павлович (1901 – 1954)

«Три песні про Леніна», 1934, реж. Дзига Вертов

«Безприданиця», 1936, реж. Я. Протазанов

«Повість про справжню людину», 1948, реж. О. Столпер

М. Магідсон – блискучий майстер кіноосвітлення. Його екранні роботи – одні з вершинних досягнень у застосуванні цього виражального засобу. Неперевершеними є в творчості оператора ліричні пейзажі, органічно включені в емоційну структуру драматургічної екранної оповіді.

Янг Фредді (Фредерік) (1902 –1989)

«Лоуренс Аравійський», 1962, реж. Д. Лін
Фільм – блискучий зразок побудови масових батальних сцен.

Мартеллі Отелло (1902-2000)

«Дорога», 1954, реж. Ф. Фелліні
«Солодке життя», 1960, реж. Ф. Фелліні
О. Мартеллі – оператор, надзвичайно чутливий до емоційного стану екранних персонажів.

Фельдман Дмитро (Маркус) Мойсеєвич (1902 – 1963)

«Остання ніч», 1936, реж. Ю. Райзман
Д. Фельдман – талановитий майстер утворення екранної атмосфери.

Горданов В'ячеслав В'ячеславович (1902 – 1983)

«Гроза», 1934, реж. В. Петров
«Петро Перший» (1 серія; разом з В. Яковлевим), 1937, реж. В. Петров
«Маскарад», 1941, реж. С. Герасимов
В. Горданов – один з кращих радянських кінооператорів, майстер гострого композиційного вирішення кадру; властиву йому систему художнього

освітлення можна характеризувати як «динамічну світлотінь» – майстерну ритмічну організацію екранної дії за допомогою світла.

Ленг Чарльз (1902 – 1998)

«В джазі тільки дівчата», 1959, реж. Б. Уайльдер
«Як вкрасти мільйон», 1966, реж. У. Уайлер
Ч. Ленг – один з ідеальних представників голлівудської операторської школи, бездоганий майстер екранної виразності.

Толанд Грегг (1904 – 1948)

«Глухий кут» («Гупик» – рос.), 1937, реж. У. Уайлер
«Грозовий перевал», 1939, реж. У. Уайлер
«Маленькі лисички» («Лисички»), 1941, реж. У. Уайлер
«Довгий шлях додому», 1940, реж. Д. Форд
«Грона гніву», 1940, реж. Д. Форд
«Громадянин Кейн», 1941, реж. О. Уеллс
«Кращі роки нашого життя», 1946, реж. У. Уайлер
Грегг Толанд – один з кращих операторів світу, який досі не має рівних у побудові глибинних композицій. Його екранні роботи відзначені абсолютною гармонійністю всіх компонентів екранної творчості, потягом до яскравої метафоричності.

Волчек Борис Ізраїлевич (1905 – 1974)

«Пишка», 1934
«Тринадцять», 1936
«Ленін в Жовтні», 1937
«Мрія», 1941
«Російське питання», 1947

Усі фільми – реж. М. Ромм

Борис Волчек – автор класичної схеми портретного освітлення. Вперше розпочав активну побудову глибинної мізансцени екранної дії; розробив систему зйомок крупного плану, як ключового елементу діагональної побудови глибинної мізансцени.

До шедеврів операторської роботи безумовно слід віднести наддовгий проїзд в епізоді «Редакція» з фільму режисера М. Ромма «Російське питання» (1947). Одним з перших у світовому кіно Б. Волчек реалізував психологічне входження глядача в емоційний світ багатопланових мізансцен за допомогою панорами.

Б. Волчек – найзначніший радянський кінопедагог у галузі операторської творчості.

Проворов Федір Федорович (1905 – 1975)

«Садко», 1952, реж. О. Птушко

«Вій», 1956, реж. К. Єршов, Г. Кропачов

Ф. Проворов – визначний майстер колористичного вирішення фільму, перший радянський «кольорооператор», як офіційно називали операторів, які працюють в галузі кольорового кіно.

Кольцатий Аркадій Миколайович (1905 – 2002)

«Великий громадянин», 1937–1939, реж. Ф. Ермлер

«Карнавальна ніч», 1957, реж. Е. Рязанов

А. Кольцатий – один з творців системи внутрішньокадрового монтажу за допомогою глибинної побудови мізансцени.

Нільсен Володимир Семенович (Альпер Володимир Соломонович) (1906 – 1938)

«Веселі хлоп'ята», 1934

«Цирк», 1936

«Волга-Волга», 1938

Усі фільми – реж. Г. Александров

В. Нільсен – один з перших у світі теоретиків операторської творчості; визначний кінооператор, чий фільми є зразками винахідливості, бездоганної якості зображення, результатом активної співучасті оператора в процесі прийняття постановочних рішень.

Єкельчик Юрій Ізраїлевич (1907 – 1956)

«Щорс», 1939, реж. О. Довженко

«Богдан Хмельницький», 1941, реж. І. Савченко

«Весілля», 1944, реж. І. Анненський

«Весна», 1947, реж. Г. Александров

«Перший ешелон» (частина зйомок –

С. Урусевського), 1955, реж. М. Калатозов

Видатний український кіномитець, фільми якого – шедеври операторської роботи, зразки поетичного екранного стилю. В картині «Перший ешелон» утвердив принципово нові методи різнопланової побудови виразності кадру на основі глибокої мізансцени.

Гальперін Олександр Володимирович (1907 – 1995)

«Трактористи», 1939, реж. І. Пир'єв

«Космічний рейс», 1935, реж. В. Журавльов

Творчість О. Гальперина – приклад операторського вияву емоційного змісту екранної драматургії. Фільм «Космічний рейс» – талановите новаторське вирішення

надзвичайно складних експериментальних завдань при створенні науково-фантастичного фільму.

О. Гальперін – визначний кінопедагог, один з «батьків» радянської операторської школи 60-70 років ХХ століття.

Раппопорт Володимир Абрамович (1907 – 1975)

«Тихий Дон», 1957–1958

«Журналіст», 1967

«Біля озера», 1970

«Любити людину», 1972

«Доньки-матері», 1974

Усі фільми – реж. С. Герасимов

Творчість В. Раппопорта – зразок операторської роботи в психологічному фільмі. Стилiстика оператора – поєднання живописності з виразністю екранних портретів і надзвичайним реалізмом екранної дії.

Урусеvський Сергій Павлович (1908 – 1974)

«Сільська вчителька», 1947, реж. М. Донської

«Кавалер Золотої зірки», 1950, реж. Ю. Райзман

«Повернення Василя Бортнікова», 1952, реж.

В. Пудовкін

«Урок життя», 1955, реж. Ю. Райзман

«Сорок перший», 1956, реж. Г. Чухрай

«Летять журавлі», 1957, реж. М. Калатозов

«Я – Куба», 1965, реж. М. Калатозов

Сергій Урусеvський – один з найбільших реформаторів операторської творчості, який створив неперевершені зразки емоційного художнього освітлення, образної побудови наддовгих кадрів за допомогою ручної камери; новатор у галузі кольорового вирішення фільму, глибинної композиційної побудови кадру.

Алекан (Анрі 1909 – 2001)

«Битва на рейках», 1945, реж. Р. Клеман
«Римські канікули», 1953, реж. У. Уайлер
«Небо над Берліном», 1987, реж. В. Вендерс
А. Алекан – майстер художньої побудови кадру, яка утворює подобу реальної дійсності.

Фішер Гуннар (1910 – 2011)

«Сунична галявина», 1957, реж. І. Бергман
Творчість Г. Фішера – одна з вершин кіномистецтва, ідеальний зразок метафоричного зображення.

Ді Венанцо Джанні (1920 – 1966)

«Ніч», 1961, реж. М. Антоніоні
«Затемнення», 1962, реж. М. Антоніоні
«Вісім з половиною», 1963, реж. Ф. Фелліні
«Руки над містом», 1963, реж. Ф. Розі
Операторська робота Дж. Ді Венцано – одна з вершин операторського мистецтва, досконалий зразок зображальної майстерності у чорно-білому кіно.

Лікок Ричард (1921 – 2011)

«Праймеріз», 1960, реж. Р. Дрю
Р. Лікок – неперевершений майстер тривалого кіноспостереження та застосування ручної синхронної камери в кінодокументалістиці.

Монахов Володимир Васильович (1922 – 1983)

«Доля людини», 1959, реж. С. Бондарчук
Операторська робота Володимира Монахова у фільмі «Доля людини» – одна з найдосконаліших у світовому кіно;

вона сповнює фільм надзвичайної емоційності.

Деніелс Уільям (1922 – 2005)

«Королева Христина», 1933, реж. Р. Мамулян

«Гранд Отель», 1932, реж. Е. Гулдінг

«Оголене місто», 1949, реж. Ж. Дассен

У. Деніелс – блискучий майстер емоційних сцен. Вперше в Голлівуді у фільмі «Оголене місто» застосував майстерні зйомки драматургічної дії в реальному вуличному середовищі, в тому числі – за допомогою камери, схованої у фургоні зі скляною стінкою. Фільм «Гранд Отель» – один з перших фільмів звукового кіно, цілком відзнятий в одному інтер'єрі готелю.

Ньюквіст Свен (1922 – 2006)

«Персона», 1966, реж. І. Бергман

«Шепоти і крики», 1972, реж. І. Бергман

«Фанні та Олександр», 1982, реж. І. Бергман

Свен Ньюквест – один з кращих операторів світу. Видатний майстер передачі атмосфери екранних подій.

Уекслер Хаскелл (1922 – 2015)

«Хто боїться Вирджинії Вульф?», 1966, реж. М. Ніколсон

«Опівнічна спека», 1967, реж. Н. Дженісон

«Пролітаючи над гніздом зозулі», 1975, реж. М. Форман

Операторська робота Х. Уекслера – визначний зразок гармонійності та адекватного розкриття драматургічної атмосфери екранної дії зображальними засобами.

Ротунно Джузеппе, 1923 р.н.

«На останньому березі», реж. С. Крамер
«Рокко та його брати», реж. Л. Вісконті
«Леопард», реж. Л. Вісконті
«Увесь цей джаз», реж. Боб Фосс
«Репетиція оркестру», реж. Ф. Фелліні
Творчість Дж. Ротунно – бездоганний зразок зображального вирішення екранного твору.

Кутар Рауль, 1924 р.н.

«На останньому диханні», 1959, реж. Ж.-Л. Годар
«Стріляйте у піаніста», 1960, реж. Ф. Трюффо
«Жюль і Джім», 1961, реж. Ф. Трюффо
«Хроніка одного літа», 1961, реж. Ж. Руш
«Жити своїм життям», 1962, реж. Ж.-Л. Годар
Р. Кутар – класик розкриття внутрішніх емоційних станів персонажів, визначний майстер зйомок ручною синхронною камерою.

ді Пальма Карло (1925 – 2004)

«Розлучення по-італійськи», 1961, реж. П. Джермі
«Червона пустеля», 1964, реж. М. Антоніоні
«Фотозбільшення», 1966, реж. М. Антоніоні
Один з кращих операторів світу, бездоганний майстер утворення емоційної екранної атмосфери.

Холл Конрад (1926 – 2003)

«Буч Кессиді та Санденс Кід», 1969, реж. Дж. Рой
Хілл
Творчість К. Холла – зразок гострого відчуття ритму та емоційності екранної дії.

Пааташвілі Леван Георгієвич, 1926 р.н.

«До побачення, хлопчики!» 1964, реж. М. Калик

«Біг», 1970, реж. О. Алов, В. Наумов

«Романс про закоханих», 1974, реж.

А. Кончаловський

«Голубі гори, або Неправдоподібна історія», 1984,
реж. Е. Шенгелая

Л. Пааташвілі – один з кращих майстрів
романтичного екранного стилю.

Піліхіна Маргарита Михайлівна (1926 – 1975)

«Мені двадцять років» («Застава Ільїча»), 1964, реж.
М. Хуцієв

«Денні зірки», 1966, реж. І. Таланкін

«Чайковський», 1969, реж. І. Таланкін

М. Піліхіна володіла рідкісним даром живописного
одухотворення будь-яких екранних об'єктів. Її операторська
стилістика – зразок розкутості, віртуозного володіння
найширшим спектром виражальних можливостей
операторської творчості.

Лясковський Ян (1928 – 2014)

«Поїзд», 1959, реж. Є. Кавалерович

«Ленін у Польщі», 1965, реж. С. Юткевич

Стиль Яна Лясковського – надання будь-яким
постановочним вирішенням досконалої документальної
форми.

Грицюс Йонас, 1928 р.н.

«Гамлет», 1964, реж. Г. Козінцев

«Ніхто не хотів помирати», 1965, реж.

В. Жалакявічус

Творчість Й. Грицюса – зразок живописної метафоричності та композиційної завершеності.

Юсов Вадим Іванович (1929 – 1913)

«Іваново дитинство», 1962, реж. А. Тарковський

«Я крокую по Москві», 1963, реж. Г. Данелія

«Андрій Рубльов», 1966, реж. А. Тарковський

«Соляріс», 1972, реж. А. Тарковський

«Вони воювали за Батьківщину», 1975, реж.

С. Бондарчук

Творчість В. Юсова – зразок досконалої адекватності режисерському стилю.

Лавров Герман Миколайович (1929 – 1995)

«Дев'ять днів одного року», 1961, реж. М. Ромм

«Липневий дощ», 1966, реж. М. Хуцієв

Творчість Г. Лаврова – зразок поєднання мистецької досконалості кожного кадру та його органічного місця в загальній монтажній структурі фільму.

Калюта Вілен Олександрович (1930 – 1999)

«Білий птах з чорною відмітиною», 1970, реж. Ю. Ілленко

«Польоти уві сні та наяву», 1982, реж. Р. Балаян

В. Калюта – визначний майстер глибоко емоційних зображальних вирішень кадру, створення цілісної зображально-монтажної побудови.

Вуйчик Єжі, 1930 р.н.

«Попіл і діамант», 1958, реж. А. Вайда

«Мати Іоанна від янголів», 1961, реж. Є. Кавалерович
«Фараон», 1966, реж. Є. Кавалерович
«Потоп», 1973, реж. Є. Гофман

Один з кращих операторів світу, майстер гостро метафоричного екранного зображення.

Катаєв Петро Євгенович (1930 – 1986)

«Сімнадцять миттєвостей весни», 1973, реж. Т. Ліознова

Досконале операторське вирішення телевізійного серіалу з акцентом на розкриття внутрішньо емоційно-психологічного стану героїв.

Петрицький Анатолій Анатолієвич, 1931 р.н.

«Міміно», 1977, реж. Г. Данелія

«Війна і мир», 1965–1967, реж. С. Бондарчук

Творчість А. Петрицького дає безліч зразків досконалої побудови композиції кадрів та їхнього колористичного вирішення.

Хью Уїлліс-молодший Гордон (1931 – 2014)

«Хрещений батько», 1972, 1974, 1990, реж. Ф. Коппола

«Енні Хілл», 1977, реж. В. Аллен

«Манхеттен», 1979, реж. В. Аллен

«Зеліг», 1983, реж. В. Аллен

Г. Уїлліс – талановитий майстер екранної атмосфери та стилізації під певну епоху.

Ардашников Наум Михайлович (1931 – 2012)

«Час уперед!» (з Ю. Гантманом), 1965, реж.

М. Швейцер

Один з кращих радянських кінооператорів. «Час уперед!» – видатний зразок ритмічної організації кадрів та епізодів.

Вадим Герасимович Ілленко (1932 –2015)

«За двома зайцями», 1961, реж. В. Іванов

«Вечір на Івана Купала», 1968, реж. Ю. Ілленко

В. Ілленко – блискучий майстер образної передачі національної стилістики.

Дербеньов Вадим Клавдієвич, 1934 р.н.

«Людина йде за сонцем», 1961, реж. М. Калик

Фільм – довершений зразок стилістики поетичного кіно.

Кроненвет Джордан (1935 – 1996)

«Той, що біжить по лезу», 1982, реж. Р. Скотт

Операторська робота Д. Кроненвета – шедевр стилістики кінофантазі.

Яновський Соломон Лейбович (1935 – 2013)

«Гімнаст», 1967, реж. Т. Золоєв

Визначний приклад чутливого, уважного кіноспостереження.

Юрій Герасимович Ілленко (1936 – 2010)

«Тіні забутих предків», 1964, реж. С. Параджанов

Шедевр живописного фольклорного операторського стилю, використання глибоко емоційної динамічної камери.

Квас Валерій Степанович, 1936 р.н.

«Камінний хрест», 1968, реж. Л. Осика
Органічне поєднання метафоричного та
психологічного зображення.

Рерберг Георгій Іванович (1937 – 1999)

«Перший вчитель», 1965, реж. А. Михалков-
Кончаловський

«Дворянське гніздо», 1969, реж. А. Михалков-
Кончаловський

«Дядя Ваня», 1970, реж. А. Михалков-Кончаловський)

«Дзеркало», 1974, реж. А. Тарковський)

«12 стільців», 1976, реж. М. Захаров

Г. Рерберг – визначний майстер живописного стилю,
творець неповторних зразків авторського світобачення.

Ільїн Володимир Васильович (1938 – 2006)

«Торпедоносці», 1983, реж. С. Аранович

«Хрустальов, машину!», 1998, реж. О. Герман

«Важко бути богом» (з Ю. Клименко), 2013, реж.
О. Герман

Екранні роботи В. Ільїна – зразки глибоко
індивідуального відчуття мистецької організації образів
дійсності.

Антипенко Олександр Іванович, 1938 р.н.

«Моління», 1967, реж. Т. Абуладзе

Блискучий приклад метафоричного кіно.

Нахабцев Володимир Дмитрович (1938 – 2002)

«Бережись автомобіля», 1966, реж. Е. Рязанов
«Це солодке слово – свобода!», 1973,
реж. В. Жалакявічус
«Іронія долі, або 3 легким паром!», 1975,
реж. Е. Рязанов
«Службовий роман», 1977, реж. Е. Рязанов
«Той самий Мюнхгаузен», 1979, реж. М. Захаров
«Формула любові», 1984, реж. М. Захаров
«Вбити дракона», 1987, реж. М. Захаров
Творчість В. Нахабцева – зразок адекватного відчуття стилістики режисера, вміння наповнити кожен кадр високою живописною естетикою.

Стораро Вікторіо, 1940 р.н.

«Конформіст», 1970, реж. Б. Бертолуччі
«Останній імператор», 1987, реж. Б. Бертолуччі
«Апокаліпсис сьогодні», 1979, реж. Ф. Коппола
«Танго», 1998, реж. К. Сауро
Один з кращих операторів світу, універсальний майстер розкриття на екрані емоційного змісту екранних подій. Творчий стиль В. Стораро відзначається особливою увагою до світлотонального та колористичного вирішення екранного зображення, видатним умінням організації внутрішньокадрової дії в найменш освітленій частині композиційної побудови кадру. Колір в роботах В. Стораро є дієвим елементом залучення глядача до активного емоційного сприйняття.

Лебєшев Павло Тимофійович (1940 – 2003)

«Свій серед чужих, чужий серед своїх», 1974, (реж. М. Михалков)

«Раба любові», 1975, реж. М. Михалков
«Кін-дза-дза», 1986, реж. Г. Данелія
«Асса», 1987, реж. С. Соловьев)

Один з творців живописного стилю в радянському кіно. Кінороботи П. Лебешева відзначаються рідкісним поєднанням зовнішньої масштабності та заглибленості у внутрішній світ персонажів.

Федосов Валерій Іванович (1941 – 1990)

«Двадцять днів без війни», 1976, реж. О. Герман
«Наш друг Іван Лапшин», 1984, реж. О. Герман
«Левша», 1986, реж. С. Овчаров

В. Федосов – визначний майстер екранної стилізації, розкриття в умовності екранного зображення реальної людської поведінки.

Коваль Олександр Іванович, 1945 р.н.

«Маланчине весілля», 1979, реж. О. Коваль

Олександр Коваль – блискучий майстер створення на екрані подоби абсолютної життєвої реальності, водночас наповненої поетичністю та мистецькою емоційністю.

Гармаш Юрій Тимофійович, 1947 р.н.

«Вавілон ХХ», 1979, реж. І. Миколайчук

Цікавий приклад філософської метафоричності на основі фольклорної живописності.

Філич Вілько (1950 – 2008)

«Андеграунд», 1995, реж. Е. Кустурица

Операторська робота В. Філича – майстерне поєднання парадоксального, фантазмагоричного світу

екранних подій зі щирістю розкриття внутрішнього світу персонажів.

Ричардсон Роберт, 1955 р.н.

«Вбити Білла», 2003, реж. К. Тарантіно
«Хранитель часу», 2011, реж. М. Скорсезе
Творчість Р. Ричардсона – гарний зразок сучасного активного, надзвичайно емоційного операторського стилю.

Арбогаст Тьеррі, 1956 р.н.

«Леон», 1994
«П'ятий елемент», 1997
Усі фільми – реж. Л. Бессон
Першокласні зразки бездоганної реалізації режисерського бачення.

Камінські Януш, 1959 р.н.

«Список Шиндлера», 1993
«Парк Юрського періоду-2», 1997
«Врятувати рядового Райна», 1998
«Термінал», 2004
«Лінкольн», 2012
Усі фільми – реж. С. Спілберг
Я. Камінські – ідеальний реалізатор масштабного режисерського мислення, який вміє одночасно зосередитись на внутрішньому світі персонажів.

Грібе Франк, 1964 р.н.

«Біжи, Лоло, біжи!», 1998, реж. Т. Тиквер
Ця стрічка, як і інші роботи німецького оператора з Т. Тиквером – блискучий зразок бездоганної відповідності

операторської роботи режисерському задуму.

Філатов Роберт Олександрович, 1964 р.н.

«Винищувачі», 2013, реж. О. Мурадов

Виразний приклад ретельної організації телевізійного серіалу на основі реалістичної дії на другому плані.

Дишук Сергій Олександрович, 1975 р.н.

«Кухня» – 1,2 сезони, 2012, реж. Д. Дьяченко

Виразна операторська робота в сучасному телевізійному серіалі. Приклад емоційної зображальної дії, яка ефективно доповнює драматургічний розвиток подій.

Вагнер Фабіан, 1978 р.н.

«Скандал у Белгравії» – 2-й сезон серіалу ВВС «Шерлок», 2012, реж. П. МакГиган

Цікавий приклад мистецького зображального вирішення у телевізійному серіалі.

ВИСНОВКИ

Опанування операторською майстерністю – тривалий і багатовимірний процес, який вимагає набуття різноманітних спеціальних і загальних знань та практичних навичок як за основною спеціальністю, так і з суміжних фахів – режисури, художнього оформлення тощо.

Надзвичайно важливим для оператора кіно і телебачення є постійне вивчення творчого досвіду попередників та колег операторському цеху. Уважні, фахові перегляди фільмів, телевізійних програм, аналіз притаманних їм виражальних засобів, стилістики не тільки дозволяє глибше опанувати інструменти операторської творчості, але й вказує напрямки руху до вироблення власного екранного стилю, власного мистецького світобачення.

Знімати поточні телевізійні програми, звичайно, можна і не маючи власної стилістики. Дуже часто це – ремісничка, в доброму розуміння цього слова, робота, в основі якої лежать прийняті на конкретному телевізійному каналі стандарти, так звані «формати». Але коли є прагнення вийти з цього «форматного» поля, спробувати себе у глибоко мистецькій екранній творчості, наявність чи відсутність творчої індивідуальності є головним фактором, за яким будуть обирати оператора продюсери та режисери.

Бувають, звичайно, окремі випадки, коли майбутній оператор отримує особливе бачення навколишнього світу від природи, але сподіватись на це не варто. Великі кінооператори – люди великої мистецької культури, яку вони поглиблюють все життя.

Щоб не бути голослівними, наведемо тільки один приклад. Молодий, здібний, але початкуючий італійський оператор Вітторіо на певний час залишився без роботи у кризовий для італійського кіно час. Майже рік під музику Моцарта на платівках він вчитувався в романи Фолкнера,

роздумував над полотнами Рафаеля, Караваджо, Вермеєра. Цей час сформував його як митця, який нині по праву є кращим оператором світу. Прізвище його Стораро і він оператор таких визначних екранних творів як «Конформіст» режисера Б. Бертолуччі, «Апокаліпсис сьогодні» режисера Ф. Копполи, «Танго» оператора К. Сауро та ін. Саме з творів великих художників, зі сторінок визначних романів сформувалися особливі концепції Вітторіо Стораро про конфліктне протистояння світла й темряви в кадрі, про колір, як динамічний вираз емоційної напруги, яку повинен відчувати глядач в ході драматургічного розвитку екранних подій.

Можна також нагадати, що майже всі зображальні й монтажні прийоми новаторських стрічок Д.У. Гріфіта й оператора Біллі Бітцера – психологічний крупний план, м'який фокус, зосередження на головному в кадрі за допомогою каше, паралельний монтаж тощо – були розроблені під впливом глибинного прочитання прози великого англійського письменника Чарльза Діккенса.

Таких прикладів можна наводити чимало – достатньо прочитати спомини визначних операторів, свідoctва їхніх колег.

Багато хто з талановитих операторів були й такими ж талановитими художниками, фотографами, винахідниками в галузі кінотехніки, сценаристами й режисерами, екранними педагогами, яким зобов'язані своїм творчим формуванням цілі покоління операторів різних національних кіношкіл.

Постійне прагнення до самовдосконалення, пошук нових мистецьких шляхів, використання будь-яких можливостей для участі у виробництві фільмів і телепрограм, уважний погляд в оточуючий світ, у характери людей, з якими вас зводить життя – все це складники чудової операторської професії, яка дає змогу працювати для мільйонів зацікавлених глядачів.

Розвиток екранних мистецтв, техніки відеозйомки й

відеозапису зробили камеру в руках оператора всюдисущим інструментом пізнання світу. Нині операторство – складна, високотехнологічна професія, у якій техніка, технологія, творчість нерозривно поєднуються з творчим задумом авторів фільму, телевізійної програми.

Мистецтво кінооператора давно стало в один ряд з іншими образотворчими мистецтвами, які пройшли багато віків становлення; воно – невід’ємний складник сучасної культури, яка допомагає людству завжди бути в курсі світових подій, краще розуміти сенс буття; надихає мільярди людей красою життя, дозволяє зазирнути в досі таємничий світ людських емоцій.

Опанування цією професією – складний, але щасливий шлях вияву власного творчого потенціалу. Це тривала, але плідна робота, яка заслуговує на те, щоб віднестися до неї серйозно. Адже це – вибір власної долі.

БІБЛІОГРАФІЧНИЙ СПИСОК

1. Андриканис Е. Записки кинооператора. М. : «Искусство», 1956. – 217 с.
2. Бутовский Я. Андрей Москвин, кинооператор. – М., 2013. – 320 с.
3. Волюнец М. Профессия: оператор : Учеб. пособие для студентов вузов – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Аспект Пресс, 2008. – 184 с.
4. Гальперин А. Из истории кинооператорского искусства. М. : ВГИК, 1983. – 68 с.
5. Головня А. Мастерство кинооператора. М. : «Искусство», 1995. – 240 с.
6. Горевалов С., Десятник Г., Вступ до спеціальності кіно-, телемистецтво : навчальний посібник. – К. : КНУ, 2014. – 132 с.
7. Гудридж Майк, Грирсон Том. Профессия : кінооператор. – М. : Рипол-Классик, 2014. – 192 с.
8. Десятник Г. Від задуму до екрана : тексти лекцій [наук. ред. проф. Горевалов С.І.]. – К. : КНУ, 2015. – 226 с.
9. Десятник Г. Основи документалістики : тексти лекцій [наук. ред. проф. Горевалов С.І.]. – К. : Вид-во КНУ, 2016. – 288 с.
10. Десять операторских биографий // сб. М. : «Искусство», 1978. – 207 с.
11. Дробашенко С. Кинорежиссёр Йорис Ивенс. – М. : Искусство, 1964. – 192 с.
12. Ильин Р. Юрий Екельчик. – М. : Искусство, 1962. – 146 с.
13. Кинооператор В. Горданов, Ленинград : Искусство, 1973. – 360 с.
14. Кинословарь : в 2 томах. – М. : Сов. Энциклопедия, 1966, 1970. – Т.1 : 1966. – 976 столбцов ; Т. 2 : 1970. – 1424 столбца.

15. Кохно Л. Данило Порфирович Демуцький. – К. : Мистецтво, 1965. – 97 с.
16. Кузнецов Г., Цвик В., Юровский А. Телевизионная журналистика. – изд. 5. – М. : Книжный дом «Университет», 2005. – 368 с.
17. Левицкий А. Рассказы о кинематографе. – М. : «Искусство», 1964. – 248 с.
18. Мартыненко Ю. Мастерство советских кинооператоров. – М. : Знание, 1963. – 56 с.
19. Медынский С. Мастерство оператора хроникально-документальных фильмов – М. : «Искусство», 1984. – 224 с.
20. Медынский С. Компонуем кинокадр. – М. : «Искусство», 1992. – 240 с.
21. Медынский С. Оператор: Пространство. Кадр : учеб. пособие для студентов вузов. – М. : Аспект Пресс, 2011. – 111 с.
22. Меркель М. Угол зрения (диалог с Урусевским). – М. : Искусство, 1980. – 136 с.
23. Нариси з історії кіномистецтва України. – К. : Інтертехнологія, 2006. – 864 с.
24. Поетичне кіно: заборонена школа // Збірник статей і матеріалів. – К. : АртЕк, 2001. – 464 с.
25. Уорд Питер. Композиция кадра в кино и на телевидении. – М. : ГИТР, 2005. – 196 с.
26. Чахирьян Г. Изобразительный мир экрана. – М. : Искусство, 1977. – 255 с.
27. Якобсон Митч. Многокамерное производство : от подготовки до монтажа и выпуска. – М. : ГИТР, 2012. – 196 с.

Навчальне видання

Аліфанов Олександр Анатолійович

Десятник Григорій Овсійович

**ОПЕРАТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ.
ТЕОРЕТИЧНІ ТА ІСТОРИЧНІ АСПЕКТИ**

Тексти лекцій

Підписано до друку _____ Формат 148x120.
Папір офсетний. Гарнітура «Times New Roman Cyr». Друк офс.
Умов. друк. арк. 5,7. Обл.-вид.арк. 5,3
Наклад 50 прим.

Видавництво Інституту журналістики
Київського національного університету імені Тараса Шевченка