

Б. Фарафонов

РИТМІЧНИЙ МАЛЮНОК РОЗВИТКУ ДІЇ В ЕКРАННОМУ ТВОРІ

B. Farafonov

RHYTHMIC PATTERN OF ACTION IN A FILM

1. Ритм — це інструмент, завдяки якому ми діємо в певному ставленні за певними ознаками (сила, тривалість тощо) до реальності — чергування і співвідношення викликів і реакцій, дій та протидій.

2. Ритм існування у світі як ознака сприймання світу, в якому ми перебуваємо. Мірність ритму як швидкість реагування.

3. Помірність як ознака узгодженості, знайденого оптимального співвідношення стосунків «суб'єкт — об'єкт» в обох напрямках — суб'єкта до об'єкта та об'єкта до суб'єкта. Інші варіанти вказують на не оптимальність стосунків, на їх конфліктність, приховану або явну.

4. Помірний ритм — не великий і не малий, він не має відхилень від середнього рівня, середньої норми, де середня норма — це можливість неквапливого сприймання та обдуманого реакції.

5. Чи є поняття «помірний ритм» та «заспокійливий ритм» синонімічними поняттями за своєю сутністю? Заспокійливий ритм, з медичної точки зору, це такий, коли кожен видих удвічі довший за вдих. Повільна музика із 10-секундними циклами (ритмічними блоками), що повторюються, має заспокійливий вплив на слухачів, позаяк це відповідає 10-секундним природним хвилям артеріального тиску. А внутрішній спокій вказує на врівноваженість реагування на подразники навколишнього світу.

6. Мистецтво, як емоційна реакція на оточуючу митця дійсність, не може спиратися на помірний ритм в процесі сприймання мистецького твору.

7. Ритм — це патерн (шаблон) регулярних або не регулярних імпульсів, організованих у часі. Відповідно, частота зміни зображень створює відчуття ритму (мірного, помірною, рівномірного).

8. Творення ритму в візуальній оповідній послідовності є достатньо складним процесом, у якому беруть участь часові параметри зображень (довжина шматків), їх візуальний жанр (просторові, портретні, жанрові), швидкість руху об'єктів в кожному зображенні та напрям руху, як у кожному зображенні, так і в їх групі. В якості найменших груп виступають монтажні фрази. Невипадково Сергій Ейзенштейн вказував на те, що творення монтажної послідовності фільму (зараз ми про це кажемо як «оповідної послідовності аудіовізуального твору») йде за музичними законами. Це, свого роду, композиторська діяльність і вона потребує не лише хисту, а й певних знань у цій сфері.

9. Ритм розвитку дії у сцені, ритм розвитку дії в епізоді та ритм розвитку дії у частині фільму, відповідно, мають свою специфіку. Візуальні акценти, котрі ми використовуємо задля виділення принципово важливого для розуміння не лише змісту, але й формування ставлення до дій персонажів і їх особистості, завжди є «ударними долями» в монтажній фразі.

10. Значення монтажних фраз, як ритм утворюючих груп, стає зрозумілим, коли ми, монтуючи, розгортаємо перед глядачем не просто послідовність розвитком

дії пов'язаних зображень, а починаємо за їх допомогою оповідувати, що передбачає наш розрахунок на емоційний або раціональний відгук на оповідь.

11. Організація ритму екранної оповіді — це організація ритмічного малюнку, який може будуватися на розмірі, виразності або висоті, якщо йдеться про звучання (висота звуку). Розмір та виразність більше відносяться до зображення — розмір довжини кадру та виразність зображення в кадрі. Розмір та виразність достатньо багатозначні чинники, що потребують уваги й свідомого ставлення до них. Як приклад, фільм «Затемнення» Мікеланджело Антоніоні. Модерне зображальне рішення в картині є доміантним. Режисерові важливо, щоб глядач саме відчув, що в кадрі якесь нове за своєю зовнішністю життя, а от чи старе воно за сутністю того, що в ньому відбувається, це і потрібен вирішити для себе глядач. Для вирішення цього завдання режисер обирає довгі за часом кадри з активним внутрішньокадровим рухом у них. Відповідно, отримуємо неквапливу манеру екранної оповіді з напруженим малюнком відносин поміж персонажами.

12. Рух як елемент, що вказує на неперервність процесу життя. Кадр як «рухоме» зображення. Кадр, в якому немає руху — фотографія за своєю суттю. Дія — це рух. Дія як процес розвитку взаємовідносин. Розвиток — це зміна чогось на щось. Коли ми говоримо про кіно, то маємо на увазі, що на площині кадру обов'язково є динамічні, тобто зовнішньо рухомі зображення. Так, в Антоніоні в «Затемненні» все, що пов'язано з головною дійовою особою, має чітко визначену організацію руху в кадрі.

13. Є поняття «умовного кадру» як зображення окремого простого дієвого акту, що і стає змістом ритмічної одиниці у візуальній оповіді. Реальний монтажний кадр, не говорячи вже про знімальний, може мати декілька умовних кадрів, які, незалежно від нашого бажання, будуть утворювати ритмічний малюнок дії. Перерва в дії — відсутність ритмічного малюнку як такого. Асоціативно це як на кардіограмі — пряма лінія самописця є показником відсутності життя. Життя є рух. Кіно — зовнішній рух елементів, що свідчать про життя.

Принцип візуальної оповіді — від конкретики до уточнення обставин або від обставин дії до конкретики дії. Принцип реалізується через візуальне рішення сцени розвитку дії, через роботу з масштабом зображення основного об'єкту в кадрі.

14. Ефект неперервності дії як результат споглядання за процесом розвитку дії. Тож кадр має візуальну тему руху на площині кадру, що організовано в певну фігуру дії за зовнішніми ознаками. Коли ми будуємо монтажну фразу, ми повинні спиратися на це, оскільки поєднання в послідовності двох та більше кадрів, як шматків зображення певного процесу, або подовжує тему руху, або свідчить про конфлікт і є фактом зіткнення за драматичним конфліктом.

15. Організація екранної оповіді є робота на рівні мікросвіту — тобто, на рівні елементів зображень. Ця робота визначається саме драматургічною конструкцією екранного твору.

16. Починаючи дивитися екранне дійство, ми налаштовуємо свій організм на сприймання дійства, саме сприймаючи темп та ритм екранного дійства як координати для налаштування; ми починаємо сприймати візуально-звукову інформацію і формувати до неї своє глядацьке естетичне та емоційне ставлення.

І тут виникає запитання: а яке ставлення формується швидше — емоційне чи естетичне? І чи можна його поєднати і позначити як емоційно-естетичне?

Як відомо, звукову інформацію ми сприймаємо швидше, ніж візуальну. Відповідно, і усвідомлюємо ми її швидше, а звук саме швидко провокує чуттєву реакцію індивіда на звуковий подразник. Музика формує емоційний фон, на якому вже утворюється естетичне ставлення до звуко-зорової оповідної послідовності.

17. Візуальне дійство розвивається в характері, що задається звуковим рішенням. І тут ми можемо зазначити, що уміння використовувати ритм як ознаку розвитку дії в екранному творі набувається при умові, що ви добре розумієте, що у вас виступає як ритмутворюючі елементи. Як приклад цього — сцена з фільму «Диявол носить “Прада”» (режисер — Девід Френкель, США, 2006 р.) — сцена йде усього 51 секунду (з 37 хв. 07 сек. до 37 хв. 58 сек.) і показує плин часу і поступову якісну зміну в головному персонажі. У цілому, робота Девіда Френкеля з ритмом побудована на досить простому прийомі — *принципу однорідності простих дійових актів* (дійовий акт 1 — швидкий, то відповідно, що дійовий акт 2, теж швидкий; розбіжність у швидкості поміж актами не повинна бути більше за 15% в ту чи іншу сторону).

18. Принцип однорідності простих дійових актів інтуїтивно опановують всі, хто більш-менш регулярно займається монтажем первинного (відзнятого) матеріалу, навіть коли вони не дуже заглиблюються в природу явища. Навіть у своєму досить якісному підручнику «Монтаж» (Соколов, 2000), автор позначає лише відсоток зміщення об'єкта в наступному кадрі відносно його розташування в кадрі попередньому. Але якщо на рівні *однорідних* елементів (зображальних чи звукових) розуміння природи принципу не досить складне, то на рівні *різномірних* елементів це вже складніше. Спробуємо пояснити чому: Дійовий акт обов'язково має візуальну (пластичну) активність та виразність і може мати звукову активність та виразність. Навіть коли йдеться про візуалізацію психічної дії, ми частіше говоримо про психофізичну дію, підкреслюючи тим самим візуалізацію психічного акту в пластичці руху тіла.

19. Візуальна дія (фізична, словесна, психофізична) має свій час відображення (хронометраж), і, відповідно, послідовність простих (примітивних) дійових актів утворить часову послідовність існування візуальних подразників в їх довжині існування на екрані. Достатньо розгорнуто на це вказує В. Горпенко у своєму підручнику «Монтаж» (Горпенко, 2011), розбираючи питання ритмічного малюнку в екранному творі. Заданий, як камертон, ритм зміни (швидкий, середній чи повільний) визначає відчуття темпу екранної оповіді.

У сутності, ми маємо два варіанти: 1) простий дійовий акт дорівнює довжині (хронометражу) кадру (як окремого зображення, що входить до складу оповідної послідовності); 2) кадр (окреме зображення, що входить до складу оповідної послідовності) є послідовністю двох або більше простих дійових актів. Поєднання в послідовність варіанту 1 з варіантом 2 утворює ритмічний блок (ритмічну фігуру — послідовність маючих тривалість елементів, що утворюють певну закінчену форму, яка має певну характерну ознаку). У залежності від того, який простий дійовий акт краще сприймається (тобто, його найкраще видно), він буде виступати як основний для сприймання.

Це нагадує послідовність ударних й безударних мовленнєвих одиниць у реченні або в наступній більшій мовленнєвій конструкції — абзаці. Тож розробляючи технологічний сценарій екранного твору, ми теж існуємо на декількох рівнях розуміння того, що робимо. І ми можемо зробити припущення, що це будуть ті ж самі рівні, на яких існує зображення — констатації, виразності, знаковості (через знак до образності).

20. Більшість йдуть від конкретного до загального — від бачення конкретного кадру до бачення сцени як послідовності конкретних кадрів, але не як бачення сцени, як цілісної оповідної та ритмічної одиниці. А цього замало, якщо йдеться про виразність як якісну категорію, оскільки для цього треба розуміти конкретику загальних понять вашої оповіді (тема, матеріал, конфлікт, жанр, стиль) і йти до послідовної їх конкретизації в кожній сцені фільму. Саме тому ми говоримо, що розробка технологічного сценарію — це рух з двох сторін назустріч одна одній. Коли це відбувається, тоді в автора з'являється не лише відчуття, а й розуміння змісту твору, над яким він працює. З'являються поверхи змісту у творі і він набуває обсягу. А саме цього не вистачає більшості картин, що продукуються у світі.

С. Коновалова

ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ У МУЗИЧНОМУ КЛІПІ. ТЕНДЕНЦІЇ СУЧАСНИХ МУЗИЧНИХ КЛІПІВ

S. Konovalova

ARTISTIC IMAGE A MUSIC VIDEO. TRENDS IN MODERN MUSIC VIDEOS

Шлях становлення музичного кліпу пройшов безліч етапів та трансформувань — від хронікальної фіксації виконавця до створення надскладних аудіовізуальних конструкцій. Відеоряд перестав бути просто супроводом під звук. Відеокліп є унікальним мистецьким явищем, в якому закладені ідейні концепції, символізм та образність, емоційний стан. Важливим елементом відеокліпу стало створення художнього образу, який розкриває зміст пісні на глибинному, асоціативно-метафоричному рівні.

Для подальшої роботи з терміном надамо визначення художньому образу в музичному кліпі. Це система символів, візуальних елементів, стилістичних рішень та інтерпретацій, які допомагають підкреслити основну ідею пісні або надати їй нових сенсів. Він може реалізуватися через героя, сюжет, пейзажні кадри або візуальну абстракцію, головне, що він викликає певне асоціативне бачення у глядача.

Аналізуючи сучасні відеокліпи, можна навести багато прикладів з вдалою реалізацією художнього образу. У кліпі Біллі Айліш “Bad Guy” цікавим візуальним рішенням стало поєднання контрастних кольорів, які передають іронічне ставлення до власного публічного образу виконавиці, а художній образ має гротескний підтекст. Також цікавим прикладом реалізації ленд-арту в відеокліпі може бути пісня Coldplay (“Hymn for the weekend”), хоча насправді це не єдина пісня з використанням пейзажів. Автори наповнюють кліп символічними пейзажами, поєднуючи їх зі зйомками в місті, де відбувається свято Холі. Яскраві фарби в поєднанні з пейзажами формують образ гімну життя як яскравого та незабутнього явища.