

# Киноискусство

— это вид художественного творчества, который является синтезом литературы, изобразительного искусства, театра и музыки.

Технологические истоки указывают на две принципиальные составляющие кинематографа: фотография (фиксация световых лучей) и движение (динамика визуальных образов). Фотографический принцип связывает кино с изобразительной традицией, идущей от живописи, то есть связывает кино с идеей искусства. "Движущаяся картинка" ведет свое начало от балагана, ярмарочных аттракционов, иллюзионов, то есть традиций массового, развлекательного зрелища.

# Начало...

Историю кино принято отсчитывать от первого публичного киносеанса, организованного братьями Люмьер в Париже в подвале «Гран кафе» на бульваре Капуцинок 28 декабря 1895 года.

Это было представление нескольких короткометражных фильмов, снятых Луи и Огюстом Люмьером.

Именно братья Люмьер во Франции запатентовали первый киноаппарат и дали ему название «кинематограф» в 1895 году.

В 1895—1896 годах в разных странах были изобретены аппараты, сочетающие в себе все основные элементы кинематографа: в Германии— «биоскоп» М. Складовского (1895) и кинопроектор О. Местера (1896); в Англии — «аниматограф» Р.У.Пола (1896); в России — «хронофотограф» А. Самарского (1896) и «стробогграф» И. Акимова (1896), в США — «витаскоп» Т. Армата (1896).

Но этим аппаратам предшествовало много других, среди которых наиболее близким к люмьеровскому был кинескоп Т. Эдисона, который также базировался на световой проекции, и создан был на год раньше в 1894 году, поэтому некоторые историки считают именно Эдисона изобретателем кинематографа.

Первые короткометражные фильмы были 15—20 метров, это примерно 1-1,5 минуты демонстрации были по большей части документальные.

# Начало....

Уже первые фильмы братьев Люмьер сочетали в себе как фотографическое отношение к реальности ( **«Прибытие поезда на вокзал Ла Сиота», «Выход рабочих с фабрики»**), так и развлекательность, зрелищность – **«Политый поливальщик»**).

## Содержание сюжетов.

**Прибытие поезда на вокзал Ла Сиота ( 1895 )** *«И вдруг что-то щёлкает, всё исчезает, и на экране является поезд железной дороги. Он мчится стрелой прямо на вас — берегитесь! Кажется, что вот-вот он ринется во тьму, в которой вы сидите, и превратит вас в рваный мешок кожи, полный измятого мяса и раздробленных костей, и разрушит, превратит в обломки и в пыль этот зал и это здание, где так много вина, женщин, музыки и порока.»* (Максим Горький)

**Выход рабочих с фабрики (1895)** Сюжет прост: показаны рабочие, выходящие с фабрики фабрики братьев Люмьер, которая была расположена в Лионе.

**Политый поливальщик (1895).** Садовник поливает растения из шланга. Мальчик незаметно для садовника наступает на шланг и вода перестаёт течь. Садовник удивлённо заглядывает в наконечник, мальчик освобождает шланг и вода под давлением ударяет садовнику в лицо. Он роняет шланг и бросается за хулиганом.

# Начало...

Первым кинорежиссером, по-настоящему превратившим фильм в эффектное зрелище, стал Жорж Мельес «Путешествие на Луну» 1902 год.

Технологическое развитие кинематографа несомненно влияло на появление новых выразительных средств, на формирование киноязыка.

Небольшая длина первых фильмов была обусловлена техническим несовершенством киноаппаратуры, тем не менее, уже к 1900-м годам длина кинокартин увеличилась до 200—300 метров (15—20 минут демонстрации). Совершенствование съёмочной и проекционной техники способствовало дальнейшему увеличению длины фильмов, качественному и количественному увеличению художественных приёмов съёмки, актёрской игры и режиссуры. А широкое распространение кинематографа и популярность кинематографа обеспечили его экономическую выгодность, что, однако, не могло не сказаться на художественной ценности снимаемых кинокартин. В этот период с усложнением и удлинением сюжета фильмов начинают формироваться жанры кинематографа, оформляется их художественное своеобразие, создается специфический для каждого жанра набор изобразительных приёмов. Наивысшего своего расцвета «немое» кино достигает к 20-м годам, когда оно уже вполне оформляется как самостоятельный род искусства, обладающий своими собственными художественными средствами.

В ранний период кинематографа, звуковое кино пытались создать во множестве стран, но столкнулись с двумя основными проблемами: трудность в синхронизации изображения и звука и недостаточная громкость последнего.

# Звук...

Патент на ту систему звукового кинематографа, которая впоследствии совершила звуковую революцию, был получен в 1919 году, но кинокомпании не обратили никакого внимания на возможность кино заговорить, желая избежать удорожания стоимости производства и проката кинофильмов и потери иноязычных рынков.

6 октября 1927 года вышел первый звуковой фильм «Певец джаза», в котором кроме музыкальных номеров Эла Джонсона присутствовали и его короткие реплики. Этот день принято считать днём рождения звукового кино. Сюжет основан на пьесе Самсона Рафаэльсона. Юный Яша Рабинович, пренебрегая устоями своего благочестивого семейства, распевает популярные песенки в пивной. Когда отец наказывает его за это, Яша сбегает из дома. Через несколько лет он, называя теперь себя Джеком Робинсом, становится признанным певцом джаза. Он пытается построить карьеру эстрадного артиста, но его профессиональные стремления противоречат требованиям его дома и наследия.

# Жанры

Развитие киноискусства привело к тому, что киноленты стали делиться на жанры. Так появилось документальное и игровое кино. Документальное кино делилось на разные виды: событийная хроника, кинолетопись (съемки, создаваемые для истории), кинофиксация для специальных целей (научные съемки, милицейские протоколы, видеонаблюдение), авторская журналистика, наконец – искусство.

Основоположником документального кино стал Роберт Флаэрти (1884–1951). Начинал как горный инженер. В 1910 – годах искал нефть в Канадском Заполярье. В 1922 году создал фильм «Нанук с севера» который имел потрясающий успех у зрителей.

Творческое наследие российского классика документального кино Дзиги Вертова не просто известно и признано в мире. Справедливо считается, что он один из основоположников документалистики как одного из основных направлений современного кинематографического искусства.

В числе созданных им лент – такие новаторские произведения как: *Шестая часть мира (1926)* – поэтический рассказ о народах Советского Союза;

*Человек с киноаппаратом (1929)* – гимн кинокамере, повсюду проникающей своим «кинооком», рождающей новый, понятный всему миру киноязык;

## Юрий Тынянов о языке кино

Изобретение кинематографа было встречено так же радостно, как изобретение граммофона. Живая фотография, главная роль которой - сходство с изображаемой природой, перешла в искусство кино. При этом была переключена функция всех средств - они уже не средства сами по себе, а средства со знаком искусства. Здесь получается взаимодействие техники и искусства.

По своему материалу кино близко к изобразительным, пространственным искусствам - живописи, по разворачиванию материала - к временным искусствам - словесному и музыкальному. Видимый мир дается в кино не как таковой, а в своей смысловой соотносительности, иначе кино было бы только живой (и неживой) фотографией.

Видимый человек, видимая вещь только тогда являются элементом киноискусства, когда они даны в качестве смыслового знака.

Колоссальное значение при этом получает соотношение людей и вещей в кадре, соотношение людей между собою, целого и части - то, что принято называть "композицией кадра", - ракурс и перспектива, в которых они взяты, и освещение. *Горизонтальная*, чуть наклонная труба фабрики, переход по мосту, заснятый снизу, - ведь это такое же преобразование вещи в искусстве кино, как целый ассортимент стилистических средств. Не все ракурсы и не всякое освещение, разумеется, являются одинаково мощными стилистическими средствами. Деталь движущихся ног вместо идущих людей сосредоточивает внимание на ассоциативной детали так же, как синекдоха в поэзии. И здесь и там важно, что вместо вещи, на которую ориентировано внимание, дается *другая*, с ней ассоциативно связанная, а это переключение как бы расчленяет видимую вещь, делает ее рядом вещей с одним смысловым знаком, *смысловой вещью* кино.

Потому что всякое стилистическое средство является в то же время и смысловым фактором. Смещение зрительной перспективы является в то же время смещением *соотношения* между вещами и людьми, вообще смысловой перепланировкой мира. Смена различных освещений (или выдержанность одного светового стиля) точно так же перепланирует *среду*, как ракурс - отношения людей и вещей.

Например, специфичность времени в кино вскрывается на таком приеме, как крупный план. Крупный план абстрагирует вещь, или деталь, или лицо из пространственных соотношений и вместе - из временного строя. В "Чертовом колесе" есть сцена: налетчики выходят из ограбленного дома. Режиссерам нужно было показать налетчиков. Они сделали это группой на общем плане. Получилась невязка: почему налетчики медлят? Но если бы они были показаны крупным планом, - они могли бы медлить сколько им угодно, ибо крупный план абстрагировал бы, вырвал бы их из временного строя... "киновремя" является не реальной длительностью, а условной, основанной на соотносительности кадров или соотносительности зрительных элементов внутри кадра.

Ракурс в его первичном виде был мотивирован как точка зрения зрителя или точка зрения действующего лица. Так же - восприятием действующего лица - был мотивирован крупный план детали. Взгляд действующего лица в кадре падал на какую-либо вещь или деталь - эта вещь была подаваема крупным планом. При уничтожении этой мотивировки крупный план становится самостоятельным приемом выделения и подчеркивания вещи как смыслового знака - вне временных и пространственных отношений. Если после кадра, на котором крупным планом дан человек на лугу, будет следовать крупным планом же кадр свиньи, гуляющей тут же, - закон *смысловой соотносительности* кадров и закон *вневременного, внепространственного значения крупного плана* победит такую, казалось бы, крепкую натуралистическую мотивировку, как одновременность и однопространственность прогулки человека и свиньи; в результате такого чередования кадров получится не временная или пространственная последовательность от человека к свинье, а смысловая фигура сравнения: человек - свинья. Так вырастают и закрепляются самостоятельные смысловые законы кино как искусства.

Кадры в кино не "развертываются" в последовательном строе, постепенном порядке - они *сменяются*. Такова основа монтажа. Они сменяются, как один стих, одно метрическое единство сменяется другим - на точной границе. Кино делает *скачки* от кадра к кадру, как стих от строки к строке. Как это ни странно, но если проводить аналогию кино со словесными искусствами, то единственной законной аналогией будет аналогия кино не с прозой, а со стихом

Тогда как в старом кино монтаж был средством спайки, склейки и средством объяснения фабульных положений, средством самим по себе неосязаемым, скрадываемым, - в новом кино он стал одним из опорных, ощущаемых пунктов - ощущаемым ритмом

Ход монтажа помогает *выделению* кульминационных пунктов. Ритм - это взаимодействие стилистических моментов с метрическими в разворачивании фильма, в ее динамике.

# Кадр

— это те явления жизни, которые входят в поле зрения объектива и фиксируются на пленке или видеоленте. Если кадр является основной единицей в передаче содержания экранного сообщения, то содержание самого кадра должно быть максимально информативно. В кадре не должно быть ничего случайного, все в нем должно выражать авторскую мысль. понятие кадра в языке кино имеет два значения: 1) кадр в его фотографическом смысле, точнее, кадрик, на кинопленке, который можно приравнять к фотоснимку; 2) кинематографический кадр, который имеет длительность, он представляет собой самую маленькую часть фильма, которую фиксирует камера от включения до выключения. Изображение в каждом кадре может быть разного масштаба. Масштаб изображения называют планом.

План — это масштаб изображения в кадре.

Различают 6 планов (применительно к показу человека на экране):

1. Дальний — человек во весь рост и окружающая его среда (она является главным содержанием кадра).
2. Общий — человек изображен во весь рост.
3. Средний план — человек выше колен.
4. Первый план — человек выше пояса.
5. Крупный план — голова человека.





# Кадр, план, ракурс

Кинематографический кадр может включать в себя всего один план, например общий. При движении камеры планы могут меняться от дальнего до крупного (наезд камеры) и наоборот (отъезд камеры).

Ракурс – это угол наклона оси камеры:

Сверху

Ракурс

Сбоку

Снизу

# Наезд с наклоном вверх

Наверное, это самый лучший способ показать зрителю твердость характера персонажа. Этот прием содержит в себе две техники съемки: наезд и наклон вверх. Симбиоз этих двух приемов передает идею коротко и емко. Даже обычный наезд говорит о многом: так зритель точно понимает, кому посвящена сцена.

Представим себе эпизод, в котором за столом сидят шестеро человек. Если навести камеру на персонажа, то зритель однозначно обратит внимание на этого героя. Кроме того, так вы сможете подчеркнуть его реплики.

Наклон камеры вверх также может сказать нам о персонаже многое. Если всех персонажей за столом снимать прямо, а одного из них немного снизу, то сразу же возникнет ощущение, что последний обладает большей силой и влиянием, чем остальные.

Если скомбинировать два вида съемок и показать персонажа с нижнего угла с наездом, то таким образом он будет выглядеть не только очень важным для сюжета, но еще и властным. А если грамотно расположить актеров на съемочной площадке, то у вас однозначно получится создать запоминающийся кадр. Например, представьте как крупный план героя приближается при помощи наезда, и в самый последний момент актер резко встает из-за стола. А теперь, когда герой стоит, его можно показать под нижним углом, это будет гораздо драматичнее — так мы видим, что теперь он стал эпицентром конфликта. Многие режиссеры (а в особенности Стивен Спилберг) прибегают к этому приему, и за десятилетия он ни разу не утратил своей мощности. Это довольно легкий трюк, но он может быть очень уместным в подходящий момент.



# Монтаж

в переводе с французского языка означает "склейка, сборка". Этот процесс соединения кадров решает и творческие задачи, ведь в зависимости от соединения кадров может изменяться и смысл того, что понимает зритель.

Здесь проявляется одна из возможностей монтажа - возможность создавать особое кинематографическое время, которое не соответствует реальному времени.

Линейный монтаж, предполагающий создание монтажной последовательности перезаписью на новый носитель в нужном порядке.

Канадец Эдуард Дмитрик перечислял правила монтажа, которым должен следовать хороший режиссёр: любая склейка должна быть оправдана; заканчивай кадр, по возможности, во время движения; лучше оригинально, чем банально; каждая сцена должна начинаться и заканчиваться продолжением действия; содержательная склейка всегда лучше, чем «подходящая»; вначале — содержание, потом — форма.

# Сценарий

Создание кинофильма начинается со сценария. Он отображается в виде таблицы, пошагово расписывающей все происходящее на экране. Выразите в нескольких кадрах фразы: "Так начинается утро", "Прошло несколько лет", "Был зимний вечер". Кадры, которые вы хотели бы снять к этим фразам, можно представить в виде монтажной записи.

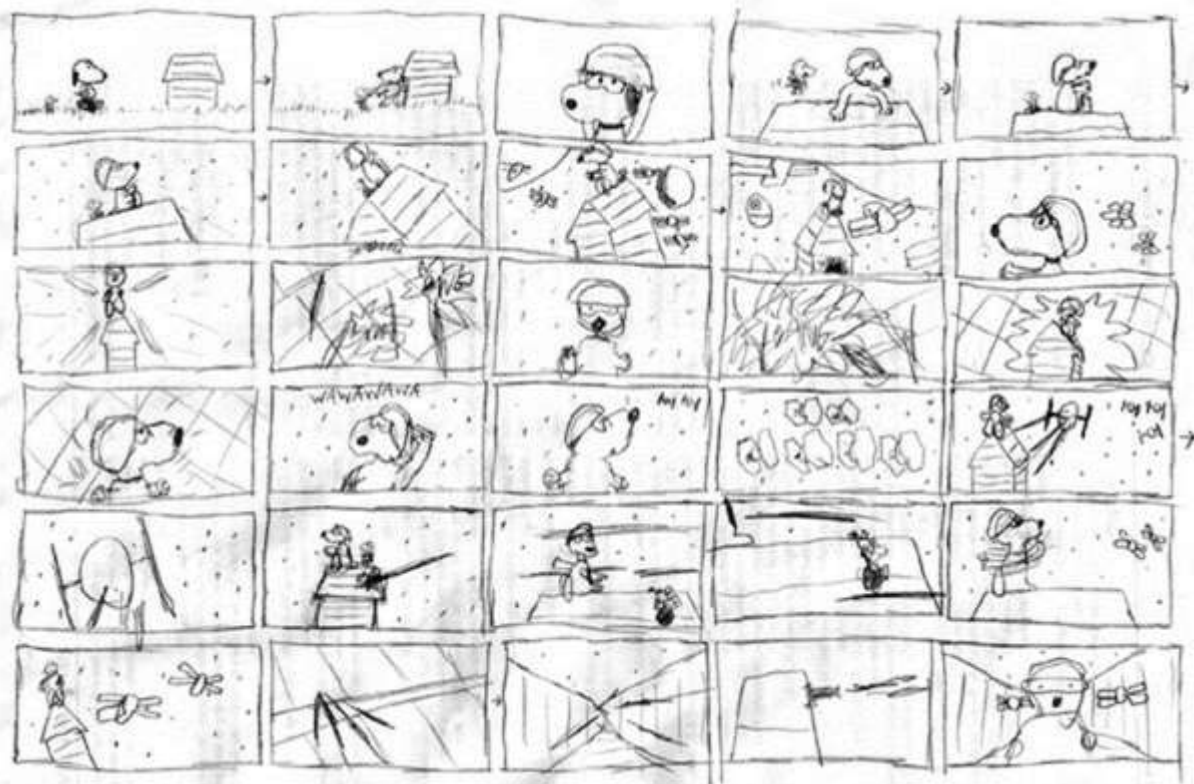
Представим ее в таком виде:

№ кадра

План

Содержание кадра (что изображено)

Особые отметки (звук, шумы и др.)





# Задание

## 10 минут

*Создайте сценарный план и раскадровку документального видеозаписи на свободную тему на 1 минуту*

# Константин Ваншенкин Немое кино

Мы без разбору, летом и зимою,  
Дотошными мальчишками, давно,  
Смотрели отходящее, немое  
И все-таки прекрасное кино.

Летит возок. Мелькают грязи комья.  
И королевы шлейфами пылят.  
Пожалуй, детских фильмов я не  
помню,  
За исключением «Красных  
дьяволят».

Нам все тогда показывали кряду,  
Один сеанс нам выкроив с утра.  
Идет отряд. Но подлую засаду  
Устроили рабочим юнкера.

Погибнут наши! Выдержат едва ли!  
Подмога мчится в бешеном дыму.  
Мы надписи читать не успевали,  
Мы сердцем понимали, что к чему.

Мы восхищались питерцем  
бывалым,  
Мы закипали яростью: «Буржуй!»  
Мы, надеваясь, чмокали всем  
залом,  
Когда был на экране поцелуй.

На нас, сидящих в полутемном зале,  
Катилась черно-белая земля,  
Но мы иначе мир воспринимали,-  
На красное и белое деля.

1956



# Юрий Левитанский

Это город. Еще рано. Полусумрак, полусвет.  
А потом на крышах солнце, а на стенах еще нет.  
А потом в стене внезапно загорается окно.  
Возникает звук рояля. Начинается кино.

И очнулся, и качнулся, завертелся шар земной.  
Ах, механик, ради бога, что ты делаешь со мной!  
Этот луч, прямой и резкий, эта света полоса  
заставляет меня плакать и смеяться два часа,  
быть участником событий, пить, любить, идти на дно...

Жизнь моя, кинематограф, черно-белое кино!  
Кем написан был сценарий? Что за странный фантазер  
этот равно гениальный и безумный режиссер?  
Как свободно он монтирует различные куски  
ликованья и отчаянья, веселья и тоски!  
Он актеру не прощает плохо сыгранную роль —  
будь то комик или трагик, будь то шут или король.  
О, как трудно, как прекрасно действующим быть лицом  
в этой драме, где всего-то меж началом и концом  
два часа, а то и меньше, лишь мгновение одно...  
Жизнь моя, кинематограф, черно-белое кино!  
Я не сразу замечаю, как проигрываешь ты  
от нехватки ярких красок, от невольной немоты.  
Ты кричишь еще беззвучно. Ты берешь меня сперва  
выразительностью жестов, заменяющих слова.  
И спешат твои актеры, все бегут они, бегут —  
по щекам их белым-белым слезы черные текут.  
Я слезам их черным верю, плачу с ними заодно...

Жизнь моя, кинематограф, черно-белое кино!  
Ты накапливаешь опыт и в течение этих лет,  
хоть и медленно, а все же обретаешь звук и цвет.  
Звук твой резок в эти годы, слишком грубы голоса.  
Слишком красные восходы. Слишком синие глаза.  
Слишком черное от крови на руке твоей пятно...

Жизнь моя, начальный возраст, детство нашего кино!  
А потом придут оттенки, а потом полутона,  
то уменьье, та свобода, что лишь зрелости дана.  
А потом и эта зрелость тоже станет в некий час  
детством, первыми шагами тех, что будут после нас  
жить, участвовать в событиях, пить, любить, идти на дно...

Жизнь моя, мое цветное, панорамное кино!  
Я люблю твой свет и сумрак — старый зритель, я готов  
занимать любое место в тесноте твоих рядов.  
Но в великой этой драме я со всеми наравне  
тоже, в сущности, играю роль, доставшуюся мне.  
Даже если где-то с краю перед камерой стою,  
даже тем, что не играю, я играю роль свою.  
И, участвуя в сюжете, я смотрю со стороны,  
как текут мои мгновенья, мои годы, мои сны,  
как сплетается с другими эта тоненькая нить,  
где уже мне, к сожалению, ничего не изменить,  
потому что в этой драме, будь ты шут или король,  
дважды роли не играют, только раз играют роль.  
И над собственной ролью плачу я и хохочу.  
То, что вижу, с тем, что видел, я в одно сложить хочу.  
То, что видел, с тем, что знаю, помоги связать в одно,  
Жизнь моя, кинематограф, черно-белое кино!

# Николай Заболоцкий

Утомленная после работы,  
Лишь за окнами стало темно,  
С выраженьем тяжелой заботы  
Ты пришла почему-то в кино.

Рыжий малый в коричневом фраке,  
Как всегда, выбиваясь из сил,  
Плел с эстрады какие-то враки  
И бездарно и нудно острил.

И смотрела когда на него ты  
И вникала в остроты его,  
Выражение тяжелой заботы  
Не сходило с лица твоего.

В низком зале, наполненном густо,  
Ты смотрела, как все, на экран,  
Где напрасно пыталось искусство  
К правде жизни припутать обман.

Озабоченных черт не меняли  
Судьбы призрачных, плоских людей,  
И тебе удавалось едва ли  
Сопоставить их с жизнью своей.

Одинока, слегка седовата,  
Но еще моложава на вид,  
Кто же ты? И какая утрата  
До сих пор твое сердце томит?

Где твой друг, твой единственно милый,  
Соучастник далекой весны,  
Кто наполнил живительной силой  
Бесприютное сердце жены?

Почему его нету с тобою?  
Неужели погиб он в бою  
Иль, оторван от дома судьбою,  
Пропадает в далеком краю?

Где б он ни был, но в это мгновенье  
Здесь, в кино, я уверился вновь:  
Бесконечно людское терпенье,  
Если в сердце не гаснет любовь.

# Осип Мандельштам

Кинематограф. Три скамейки.  
Сентиментальная горячка.  
Аристократка и богачка  
В сетях соперницы-злодейки.

Не удержать любви полета:  
Она ни в чем не виновата!  
Самоотверженно, как брата,  
Любила лейтенанта флота.

А он скитается в пустыне —  
Седого графа сын побочный.  
Так начинается лубочный  
Роман красавицы-графини.

И в исступленьи, как гитана,  
Она заламывает руки.  
Разлука. Бешеные звуки  
Затравленного фортепьяно.

В груди доверчивой и слабой  
Еще достаточно отваги  
Похитить важные бумаги  
Для неприятельского штаба.

И по каштановой аллее  
Чудовищный мотор несется,  
Стрекочет лента, сердце бьется  
Тревожнее и веселее.

В дорожном платье, с саквояжем,  
В автомобиле и в вагоне,  
Она боится лишь погони,  
Сухим измучена миражем.

Какая горькая нелепость:  
Цель не оправдывает средства!  
Ему — отцовское наследство,  
А ей — пожизненная крепость!

# Эссе. Литература и кино (по стихотворению О. Мандельштама)

Озаглавьте свое эссе .

Поразмышляйте, каково отношение носителя речи к кино в этом стихотворении и почему? Какие особенности языка немого кино отражены в тексте стихотворения?

Опишите фильм, который можно «снять» по этому стихотворению, сделайте его «раскадровку», опишите возможные режиссерские и операторские приемы.