

СЕКЦІЯ 6. АУДІОВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ТА ВИРОБНИЦТВО В СУЧАСНИХ ТВОРЧИХ ТА НАУКОВИХ ВИМІРАХ

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-388-3-39>

ВІДЕОМОНТАЖ ЕКРАННИХ ТВОРІВ: ДОСВІД МИНУЛОГО ТА СЬОГОДЕННЯ

Боголюбська Софія Андріївна

*студентка III курсу факультету мистецтва та дизайну
Міжнародний гуманітарний університет
м. Одеса, Україна*

Сьогодні відеомонтаж – є важливою частиною кіновиробництва. Потрібно бути справжнім професіоналом, щоб зрозуміти, наскільки довгим або коротким має бути кадр, щоб максимально шокувати глядача. Покадровий і внутрішньокадровий монтаж довільно оперує просторовим і часовим визначенням матеріалу. Їх виражальні можливості дозволяють представити логічний хід фільму та екранних думок, а також керувати асоціаціями глядача.

Монтажний хід завжди визначає певну інтерпретацію світу, перетворюючи екран на глядацьку залу. Це пов'язано з тим, що художня образність передбачає певний ступінь уяви та фантазії, а також нерозривно пов'язана з чуттєвим та логічним. Це естетичне обґрунтування використання різних видів метафори, асоціативних порівнянь, символічних та алегоричних структур в художній структурі кіно [1]. Своєю чергою кадр фільму – це завжди синтез об'єктивних характеристик явища, що проектується, суб'єктивних намірів режисера і його ставлення до предмета. Творчість режисера, як і будь-якого іншого митця, завжди визначається певним видом розумової діяльності, яка неминуче пов'язана з певним світоглядом. Це пов'язано з тим, що творець завжди оцінює дійсність і відображає її у своєму творі відповідно до певної естетичної позиції і можливостей засобів виразності аудіовізуального мистецтва.

Мистецтво екрану стало величезним не лише завдяки поєднанню об'єктів зору та об'єктів слуху, звуковим та візуальним якостям, але й тому, що на відміну від театру його можна відтворювати. Саме через свою масову природу кіно називають найважливішим з усіх мистецтв. Телебачення, будучи універсальним і актуальним у своїй специфіці,

ще більше розширило екранну аудиторію і тим самим створило нові можливості для впливу на глядачів. У зв'язку з цим особливого значення набуває питання про здатність екранної мови, і зокрема монтажу, виражати авторське ставлення до відображуваної дійсності.

Відомий німецький кінокритик, письменник, публіцист, один з найвпливовіших теоретиків кінематографу Зігфрід Кракауер у своїх теоретичних працях закликав до реабілітації фізичної реальності та використання «муміфікаційної» здатності кіно, а монтаж вважали засобом «підробки» реальності» [2]. Для того, щоб завершити художній, мистецький чи журналістський твір, факти та образи мають бути осмислені та переломлені відповідно до концепції та філософії творця. Тут, однак, постає важливе питання про ступінь правдивості суб'єктивної проекції об'єктивної реальності.

Потенціал монтажу використовується на екрані не тільки для розкриття авторського задуму в емоційній сфері, але і в логічній, для розкриття сенсу того, що відбувається через абстрагування. За допомогою монтажу цілком можливо виразити рух авторської думки в образах і поняттях на екрані. Більше того, з'являється можливість проникнути в психіку зображуваної людини і побачити світ крізь призму переживань головного героя. Тенденція розвитку фотографічного зображення у 1930-х роках збагатила монтажне мислення виразними можливостями звуку. Внутрішні монологи та дикторський коментар згодом набули поширення як спосіб розкриття емоційного та раціонального начал у кіно. «Суб'єктивізація об'єктива» дозволила камері розкривати найпотемніші переживання героїв через дедалі ширше розмаїття ракурсів і рухів. Композиція монтажу стає засобом «вторгнення» у сприйняття глядача, як і кадри, отримані завдяки глибоким мізансценам. Складно знайти список найкращих фільмів 1941 року, за чисеюь версією, в якому шедевр Орсона Веллса «Громадянин Кейн» не посідав би одну з верхніх позицій [8].

Екран має безпосередній вплив на сприйняття глядачів, хоча глядачі цього не усвідомлюють. Об'єktiv камери вже давно проникає не тільки в глибину кадру, але й у глибини людської душі, розкриваючи її світогляд. Майже кожен зовнішній і внутрішній аспект життя тепер можна проаналізувати на екрані. У кінострічці «Сунична галявина» 1957 року шведський режисер Інґмар Бергман матеріалізував пам'ять професора Борка і ввів в один кадр два часові виміри: теперішнє і минуле. Трагедія головного героя відчувається в тому, що він не може повернутися в минуле, хоча воно зовсім поруч. Все відбулося дуже давно, і лише наприкінці життя професора він і режисер можуть переосмислити події минулого. Саме тому дія відбувається у двох часових площинах, теперішньому і минулому, в абстрактному і застиглому часі. Ілюзія

простору і нерухомість часу виражають емоційну спустошеність і безглуздість способу життя персонажів [6].

Нині, коли довжина у дві години вважається довгою, важко усвідомити, що улюблений критиками та глядачами фільм 1962 року Девіда Ліна «Лоуренс Аравійський» триває три з половиною години. Однак немає сумнівів, що мало хто зміг би витримати його тривалість без блискучого монтажу британського кіномонтажера Енн Коутс. Плавний перехід від сцени згасаючого сірника до сходу сонця є ідеальним прикладом монтажного прийому візуального збігу. Здається, що кожне слово і фраза цієї кінокартини вже давно сказані. Завдяки Вільяму Рейнольдсу та Пітеру Зіннеру у фільмі 1972 року «Хрещений батько» монтаж є невід'ємною частиною загальної оповіді й дозволяє нам глибше зазирнути у світ організованої злочинності. Класична сцена хрестин також широко визнана як стандарт для паралельного монтажу. Своєю чергою Френсіс Форд Коппола створив культовий фільм 1979 року «Апокаліпсис наших днів» за два роки монтажу, щоб перетворити 15-годинну битву на один з найкращих фільмів про війну [4].

Незалежно від того, наскільки чудовими були її попередні роботи, легендарний монтаж Тельми Скунмейкер над художнім фільмом 1980 року «Скажений бик» заслуговує на перше місце. Працюючи з режисером Мартіном Скорсезе, вона отримала три премії «Оскар» за найкращий монтаж. У «Скаженому быку» її блискуче змонтовані жорстокі сцени на рингу поєднуються з напруженим і пристрасним протистоянням двох братів [5].

Сьогодні голлівудські режисери охоче діляться своїми порадами щодо створення якісного відео. Здебільшого їхні рекомендації стосуються виробництва повнометражних фільмів, але ті, хто намагається знімати міні-ролик, також можуть почерпнути для себе багато цікавого. Наприклад, Едвард Дмитрик, американський режисер з українським корінням, створив правила якісного монтажу. Серед них: монтаж для конкретної мети, вміння різати «в русі», кожна сцена починається і закінчується дією, яка її продовжує, спочатку зміст, а потім форма, монтаж для змісту, визначення точного місця склеювання кадрів, оригінальність в монтажі. Верна Філдс заслуговує великої поваги за те, що зробила «Щелепи» Стівена Спілберга настільки ефектними. Зміна планів під час культової сцени з атакою акули вражає глядачів досі.

Відомий американський звукорежисер і монтажер Волтер Мерч, вважає, що при створенні відео слід враховувати наступні характеристики: емоційність, історію, ритм, точку зору, двовимірну площину екрану та тривимірний простір [3]. Разом з тим, один з найвидатніших кінорежисерів минулого століття Стенлі Кубрик, радить молодим режисерам дивитися якомога більше фільмів, аналізувати роботи інших, розбирати

свої невдачі і прагнути до вищого рівня. За словами Стенлі Кубрика, якщо хтось втручається, диктує і змінює правила роботи режисера, то цей режисер ніколи не стане великим і відомим. Немає нічого неможливого. Треба вірити в себе і в успіх своєї роботи [7].

На нашу думку, головне, що вимагається від режисера монтажу, – це бачити очима глядача. Тому єдиного рецепту якісного монтажу не існує. Все залежить від жанру та тематики відзнятого матеріалу. Важливо розуміти, що скорочення у відзнятому матеріалі відбувається для того, щоб зробити його доступним для масового глядача. Крім того, готовий до перегляду аудіовізуальний продукт має не лише сприйматися, ай викликати певні емоції. Професійні навички, вміння «відчувати» глядача і правильно передбачити його реакцію – все це якості, які необхідні монтажеру для того, щоб створити відео, яке впізнають і яким захоплюються.

Література:

1. Безклубенко С. Д. Відеологія. Основи теорії екранних мистецтв Київ: «Альтерпрес», 2004. 328 с.
2. Брюховецька Л. Мозаїка теорій кіно. Кіно театр. URL: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1220 (дата звернення: 1.03.2024).
3. Громоцька І. Дивитися і (не) бачити. Medialab. URL: <https://medialab.online/news/stepanska/> (дата звернення: 1.03.2024).
4. Дацюк А. У тісному сімейному колі. Vertigo. URL: <https://vertigo.com.ua/review/the-godfather-classic-review/> (дата звернення: 1.03.2024).
5. Михайлова Ю. Особливі фільми Мартіна Скорсезе, без яких неможливо уявити кінематограф. Kino.24tv. URL : https://kino.24tv.ua/naykrashhi-filmi-martina-skorseze-top-7-strichok-novini-dnya_n1521267 (дата звернення: 1.03.2024).
6. Моголюк А. Можливості кіно в оперуванні часом. «Сунична галявина» І. Бергмана. Кіно театр. URL: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1018 (дата звернення: 1.03.2024).
7. Сердюков І. Перфекціонізм та параноя. Як використовують творчу спадщину Стенлі Кубрика. Chas.news URL: <https://chas.news/past/perfektsionizm-ta-paranoiya-yak-dosi-vikoristovuyut-tvorchu-spadschinu-stenli-kubrika> (дата звернення: 1.03.2024).
8. Стрільчик Б. Пацієнт Кейн: Зигмунд Фройд дивиться «Громадянина Кейна». Moviegram. URL: <https://moviegram.com.ua/sigmund-freud-citizen-kanе/> (дата звернення: 1.03.2024).