

Зображальна культура фільму в дискурсі кіноосвіти

Валентин Марченко

В сімдесятих роках минулого століття на кінофакультеті КДТМ ім. І. К. Карпенко-Карого операторське мистецтво читав один із «батьків-засновників» кінофакультету, видатний кінооператор Віктор Олексійович Смородін. На першій же лекції він приніс в аудиторію, відкрив і пустив по колу круглу залізну коробку, в якій лежав стандартний трьохсотметровий рулон 35-міліметрової кіноплівки... «Запам'ятайте цей запах! Надалі з цим запахом вам радіти або засмучуватись. Так пахне КІНО!» До початку «цифровізації» кінематографа залишалося майже чверть століття...

Відновлена після «вдалої централізації», а насправді руйнації вітчизняної кіноосвіти у 1930-х роках московськими реформаторами, українська кіношкола в 1961 році на кінофакультеті при КДТМ ім. І. К. Карпенко-Карого створила дві спеціалізації. Перша – об'єднаний курс кінорежисерів та кіноакторів, а трохи згодом, в 1966-му, – кінооператорський. Плеяда майстрів-викладачів, що прийшли в аудиторії зі знімальних майданчиків «великого» кіно, ще й на сьогодні «зірковий склад» – Олексій Прокопенко, Леонід Прядкін, Вадим Верещак, В. Плучек, Сурен Шахбазян, Михайло Чорний, Ізраїль Гольдштейн, Д. Вакуляк – принесли в інститутські аудиторії не тільки власний досвід, а й досвід своїх попередників Данила Демуцького, братів Кауфманів, Юрія Єкельчика, Миколи Топчія. Їх вирізняли не тільки високий професіоналізм і знання природи культури зображення, що ґрунтувалося на досвіді й багатстві світової класичної культури, а й певний романтизм. Дух тодішнього процесу кіноплівкового створення зображення часом нагадував містичних практиків середньовічних магів-алхіміків. Оптико-фізичні процеси з трансформаціями через хімічні при обробці плівки і знов при демонстрації на екрані через оптико-фізичні... Чаклунство, та й годі? А одне тільки супутнє відчуття запахів кіноплівки чого вартє?

Майже одночасно, в тих самих «сімдесятих», в нетрях найпотужнішої у світі «плівочної імперії» «Кодак», що випускала найкращі плівки для фото та професійної кінематографії, віцепрезидент цієї корпорації Дон Стрікленд подав на розгляд раді директорів аналітичну записку про перспективи і тенденції розвитку «Кодака». В його пропозиціях була розроблена програма революційної зміни стратегії та технологічних вирішень перебудови самої сутності, на яких трималася корпорація, – фіксація та обробку зображення хімічними процесами мала замінити фізична технологія – аналогова, а згодом і цифрова. В «Кодаку» Стрікленда не зрозуміли... Імперія протрималась ще певний час і завалилася! Стрікленда запросили конкуренти – японська «Фюджі Колор», і світовий ринок дуже швидко заповнили цифрові фотоапарати «Фюджі», «Панасонік», «Олімпус». Ну і, звичайно, «Sony», бренд якої на сьогодні – в більшості професійної апаратури для кінематографії.

Україна ніколи не розробляла і не випускала професійні інструменти для кінематографії. Завод «Кінап», що працював на наших теренах, «клепав» монтажні плівочні столи (вагою з легковий автомобіль) та деякі освітлювальні прилади. Решту радянського кінопрому з електронікою та оптикою перебрала на себе метрополія. Хоча оригінального там можна було і не шукати. Як ведеться, всі технологічні розробки були крадені і скопійовані в гіршому виконанні.

Інструментарій і технологічні засади вкрай важливі, бо формують належну якість зображення та звуку, а без цього професійний кінематограф не може виходити до глядача і, відповідно, бути конкурентною в світі бізнесовою структурою. Другий бік якості, яку саме і створює команда креативних митців, формує мистецьку вартість. І саме цій технології присвячується лівова частина освітньої підготовки режисера та оператора.

На жаль, наразі загальний консерватизм освітянської системи, і особливо мистецької освіти, інерційність у впровадженні новітніх форм здебільшого «тупцюють на місці», бо часом перевірені методики вже майже не працюють і знижують загальний потенціал галузі. Поодинокі успіхи наших фільмів останніх років, визнання на міжнародних форумах здебільшого є результатом кооперації з європейськими кіноіндустріями, хоча гонитва за гран-прі та статуетками – тільки один бік медалі, а кіно було, і надалі, сподіваюсь, буде наймасовішим з мистецтв. Вітчизняні фільми-призери міжнародних фестивалів, не збирають глядні зали. На цифри бокс-офісів українських блокбастерів сумно дивитись. Збори від прокату не перекривають затратну частину виробництва фільму!

А все починається в надрах професійної освіти. Від початку в майбутніх студентів, абітурієнтів-«тінейджерів», дякуючи ну дуже «середній» освіті, смакові спрямування формують інтернет-«жахалки» та «стрілялки». І на доповнення «полірує» все Тік-Ток! В мистецьких кіношколах намагаються ламати ситуацію, ретельно й інтенсивно накачуючи студента кращими зразками з історії кіно. Але далі починається проблема... Якими засобами і як формувати майбутнього професіонала.

Талановито створений сценарій, геніально розроблений режисерський задум з унікальним режисерським баченням, ескізи оригінального сторіборда від найкращого художника так і залишаться на папері чи в усному форматі, доки не з'явиться саме той, чіями очима та внутрішнім світосприйняттям глядач побачить і відчує саме те, чого прагнули всі члени «команди», – КІНООПЕРАТОР!

Глумач, перекладач з однієї системи понять і закодованих в свої системні вирішення оператор має знайти і відтворити їх у свої – зорові. Перетворити художні рефлексії, закладені в сценарії та режисерському баченні, на кінематографічну мову. Отже, це постачальник для сприйняття певної уявної дій-

сності, яка стає справжньою дійсністю в мистецькому творі. В системній специфіці кінематографії зображення і є мовою кіно! Яку інколи ще називають піктографічною мовою.

Майже століття панувала візуальна культура кінематографічного зображення, яку вже можна назвати класичною, але новітні, цифрові технології привнесли несподівані «сюрпризи»... Від початку зміни парадигми не відбулося... Навіть деякі інструменти операторської майстерності отримали додаткові параметри, що, здавалось би, «полегшує життя».

СВІТЛО! В документальному фільмі про видатного сучасного кінооператора Вітторіо Стораро «Живопис світлом» герой стрічки скаржиться, що за контрактом йому не дозволено навіть торкатися камери. Для цього існує окрема спеціалізація – камермен! Стораро має планувати та керувати своїм чималом операторським загonom, пояснюючи, якого результату він очікує і якими засобами та вирішеннями цього досягти. Світлочутливість кіноплівки має свої досить обмежені параметри і, відповідно, при зйомках в інтер'єрах потребує досить багато потужних освітлювальних приладів. У цифрових кінотехнологіях цей параметр чутливості працює майже без обмежень. Тому сьогодні «світловий малюнок» у більшості своїй вже начебто не такий і важливий, з аргументацією: «Сьогодні так світло не ставлять, відчуття театральності – в минулому!»

ЕКСПОЗИЦІЯ! Бігати асистенту оператора знімальним майданчиком і вимірювати експонетром нюанси співвідношення світлового малюнка між першими та другими планами кадру немає сенсу. Вмонтовані в цифрову камеру програмні опції роблять це за відповідним алгоритмом, практично нівелиюючи креативні можливості побудови світлотіньових малюнків кінокадру.

КОЛЬОРОВИЙ МАЛЮНОК. Різнокольорові фільтри на освітлювальні прилади чи оригінальні скляні різноманітні фільтри, що прилаштовуються перед знімальним об'єктивом, – атавізм! А навіщо ці «вишивання», коли все це, начебто, можна поміняти потім на комп'ютерній кольорокорекції.

ФОКУС. Ще не так давно в обомі операторської групи існував окремий асистент, що рулеткою вимірював відстань між об'єктивом камери та акторами в кадрі. До речі, достатньо дієвий «інструмент» у побудові класичного кінокадру, в мізансцені співвідношення першого і другого плану при регулюванні фокусом об'єктива виконує досить важливу функцію, акцентуючи глядацьку увагу на головному. Асистента замінила одна кнопка – «Автофокус»! Практично всі цифрові знімальні гаджети налаштовані на «все в фокусі!»

Вітчизняні дотепні «просунуті» кінооператори знайшли свій рецепт: до записуючої в цифровому форматі боді-камери прилаштовують... оптичні об'єктиви від фото- та кіноапаратури з минулого віку. І цей «кентавр» хоча б наближає зображення до звичного, класичного кінематографічного.

РУХ КАМЕРИ ТА РАКУРС. Певний час кінозображення кваліфікувалось як аматорське чи професійне стабільністю кадру за рахунок штативів чи візка та рейок, на яких розташовувалася камера. В аматорів вузькоплівкові камери, як правило, важили не більше половини кілограма. Найлегша вітчизняна професійна кінокамера «конвас-автомат» – близько семи (!) кілограмів, і це без касети з плівкою та акумулятора. Втримати в руках, на

вазі, та ще й рухатись із таким знімальним апаратом – завдання не з простих... (Чи не тому кінооператор довгий час був переважно чоловічою професією.) Доводилося бачити, як у цифрові камери в саморобні пристрої плічкових штативів додавали вагу всілякими «гирями». Аякже – стабільність кадру «по горизонту» важлива!

Але не «залізо» знімає фільми, фільми знімають люди і для людей. І оператор, створюючи умовну реальність чи фіксуючи рамками кадру документальну реальність, має побачити все очима майбутнього глядача. І це є сутністю його творчого процесу, створюючи певну магію, ілюзію, яка стає реальністю для глядача. Досягти цього можна тільки, маючи в арсеналі мистецьких засобів всю палітру візуальної світової культури.

До речі, і з плівкою все не так просто. Маючи переваги та чимало зручностей, в операторських технологіях плівковий процес «не списали». Голлівудські майстри, принаймні ті, хто може собі це дозволити, продовжують знімати ще до сьогодні на плівку, здобуваючи кожного року «Оскари» за режисуру та операторську роботу. Серед них найбільш знакові дуети: Крістофер Нолан, що неодноразово висловлювався на захист класичної плівкової технології, низку своїх знакових фільмів зняв з Уоллі Пфістером, а «оскароносного» за всіма статтями «Опенгеймера» фільмував з Хойте Ван Хойтемом. Сем Мендес та Роджер Дікінс з їхньою «Бондіаною» – теж плівка! Даррен Аронофскі та Метью Лібатік з публічною підтримкою «Кодака», Вес Андерсон та його постійний оператор Роберт Йомен створюють оригінальний унікальний візуальний стиль, працюючи виключно з плівкою... Ну і, звичайно, Квентін Тарантіно. Анджей Секула, Гільєрмо Наварро, Роберт Річардсон – оператори змінюються, але залишається незмінним принцип: знімати на плівку! Ще один прибічник «класики» Стівен Спілберг висловився вдало: «Зрештою, це джерело бачень – найоригінальніший матеріал, придуманий людством, і виник він у 1895 році».

Але то майже все – реалії сьогоdnішнього буття американського кінематографу. А в Європі (Східній) достатньо було позбутись ідеологем соціалістичного реалізму, автори яких намагались формувати критерії за своїми уподобаннями та смаковими естетичними візіями, як у країні з небагатим кінематографічним минулим – Румунії – виникло несподіване явище – «нова румунська хвиля». За відносно короткий період з 2003 по 2021 румунські кінематографісти виборили понад два десятки головних нагород знакових європейських фестивалів – Канни, Берлінале та навіть номінацію на «Оскар»! Режисерські прийоми побудови цих фільмів – окрема розмова, а от операторський стиль – синтез рухливої ручної камери («вітання» від французької «нової хвилі» майже півсторічної давнини) та довгих статичних планів, насичених своєрідним документальним спостереженням за перипетіями сюжету. «Гри з часом» набули відповідної мінімалістичної форми. Почали говорити про оригінальну операторську школу. Михай Мелаймаре, Олег Муту – ці прізвища стали знаковими. Румунських операторів почали запрошувати у великі європейські кінопроекти.

Але у нас все це було і є. Сергій Михальчук, Володимир Куркоренчук, Юрій Ілленко, Юрій Гармаш, Ярослав Пілунський, Геннадій Карюк, Сергій Борденюк, Богдан Вержбицький, Вілен

Калюта... За кожним операторським прізвиськом – теж відзнаки кінофорумів та добірка робіт не на одну «нову хвилю», українську!

Сьогодні вітчизняна операторська школа переживає не найкращі часи...

Абітурієнтський конкурс на вступних іспитах на кінооператорську спеціальність з кожним роком зменшується...

Художні керівники кінооператорських майстерень за умов сьогоденних педагогічних зарплат стають «дефіцитом»...

А те саме сучасне цифрове обладнання в більшості своїй не дуже й доступне для навчального процесу.

В країнах, де існує потужний кінобізнес, у мистецьку аудіові-

зуальну освіту вкладають фінансовий ресурс, розуміючи, що якість підготовки кадрового потенціалу – це якість майбутнього конкурентоздатного продукту. І мистецька вартість фільмів не виникає виключно на таланті творчих виконавців. Їх треба готувати, використовуючи всі відповідні складові цього непростого, а часом і унікального процесу.

В інтернеті в різних варіаціях зустрічається добірка цитат від людини, що змінила саму сутність підходів та розумінь взаємодії людини та цифрових інструментів. Стів Джобс написав: «Технології самі по собі недостатні – лише поєднання їх з гуманітарними науками та мистецтвом дає результати, що змушують серце співати».

Перформативна документалістика: робота з травмою у фільмах українських режисерок

Марія Лігус

На початку 2000-х американський дослідник кіно Біл Ніколс у своїй праці «Вступ до кінодокументалістики» (Nichols 2001) виокремив перформативний жанр документального кіно. На його думку, перформативні фільми з особливою чуйністю втілюють суб'єктивний досвід режисерів та героїв, викликаючи емпатію у глядачів. Згодом британська дослідниця кіно й медіа Стелла Бруцці розвинула ідеї Б. Ніколса й розширила поняття перформативності кіно як характерної риси будь-якого фільмування, зокрема й документального. Перформативність, на думку С. Бруцці, обумовлена самою камерою, яка опосередковує взаємодію режисерів і героїв та приводить до театралізації їхніх дій (Bruzzi 2006). Мені видається, що перформативність документального кіно варто розуміти специфічніше, а саме як процес конструювання дійсності у кожній новій ситуації взаємодії героїв із режисером та камерою, а також аудиторії з фільмом під час перегляду. Тобто перформативність документального кіно проявляється у здатності фільму як результату спільної дії змінювати дійсність і самих учасників процесу фільмування.

Напрочуд переконливо трансформаційну силу документальних фільмів показали сучасні українські режисерки, які у своїй творчості осмислюють травматичний досвід війни. Зокрема, це Аліса Коваленко, Аліна Горлова та Ірина Цілик. У фільмі «Аліса в країні війни» (2015) режисерка Аліса Коваленко, яка водночас є його головною героїнею, перебуває по обидва боки камери. Вона створює відеощоденник про передумови й початок російського вторгнення 2014 року, пережитий досвід полону, подорожей на Схід і боїв за населені пункти Донецької області, зокрема, й Донецький аеропорт. Власні спогади та закадрові рефлексії Аліса Коваленко поєднує з документальними зйомками з передової. Це створює необхідну дистанцію для глядачів і водночас ефект співприсутності.

Документалістика постійно перебуває у порогових ситуаціях і змушена обирати між спокійним життям усупереч своїм пере-

конанням і гідними вчинками, що можуть мати фатальні для неї наслідки. Така дихотомія актуалізується у питаннях, чи брати участь у Революції Гідності та війні, як ставитися до ворогів, підтримувати друзів і берегти стосунки на відстані.

Головною особистою драмою Аліси є екзистенційний вибір між спостереженням, документуванням і безпосередньою участю у бойових діях. Рефлексуючи щомиті власний моральний і громадянський обов'язки, режисерка переконується, що створення документального фільму – це не пасивне спостереження, а активна діяльність з відкритим результатом, адже результат документальних зйомок ніколи не гарантований. Втім, Аліса сумнівається, що документальний фільм, яким би щирим і автентичним він не був, здатний у ситуації війни бути правдивішим за безпосередню участь у воєнних діях.

Довкола цього питання розгортається сюжет фільму, який закарбовує еволюцію світогляду Аліси у випробуваннях війни, коли вона переживає смерть друзів і колег, а також наштотується на нерозуміння рідних людей, зокрема її партнера Стефана. На початку своєї роботи з українськими військовими Аліса бачить себе виключно документалісткою. Якимось чином вона попросила її зафільмувати, коли сиділа на землі та їла, а поруч стояв автомат іншого військового. За кадром військовий запитав, навіщо їй зброя. Зі сміхом режисерка відповіла: «Боронити Україну». Насправді єдина «зброя» Аліси на той момент – це камера. На камеру вона розповіла про травматичний досвід російського полону, фіксувала, як опановує навички і прийоми виживання, що їх їй навчали військові, та знімала побратимів, зберігаючи безцінні свічення часто про останні миті їхнього життя. Однак наприкінці фільму в телефонній розмові зі Стефаном Аліса запитує, наче також промовляючи до себе: «А якщо я стану солдатом?». Роздуми у фільмі про те, чи можливо поєднати ролі документалістки й бійчині, вплинули на рішення Аліси Коваленко 7 років потому приєднатися до Української добровольчої армії.