

Міністерство освіти і науки України
Національний університет «Києво-Могилянська Академія»
Факультет гуманітарних наук
Кафедра культурології



Курсова робота
освітньо-кваліфікаційний рівень – бакалавр
На тему: «ФОРМИ Й ОСОБЛИВОСТІ ВЗАЄМОДІЇ КІНЕМАТОГРАФА ТА
ЖИВОПИСУ»

Виконала студентка ФГН-3
спеціальності 034 Культурологія
Вітенко Єсенія Олександрівна
Старший викладач: Брюховецька Лариса Іванівна

КИЇВ 2020

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ I. ІСТОРИЧНІ, ТЕОРЕТИЧНІ ТА ПРАКТИЧНІ ЗАСАДИ ВЗАЄМОДІЇ КІНЕМАТОГРАФА І ЖИВОПИСУ	7
I.1. Спільні риси кіно і живопису	7
I.2. Техніки живопису, які використовують у кіно	13
I.3. Кінематографісти-живописці. Режисери, чії роботи пов’язані із живописом	18
I.4. Анімація як особливий вид взаємодії кінематографа та живопису	26
РОЗДІЛ II. ОСОБЛИВОСТІ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ЖИВОПИСУ В КІНЕМАТОГРАФІ.....	29
II.1. Форми репрезентації живопису у кінематографі.....	29
II.2. Кінотехніки, якими зображують живопис у кіно.....	44
II.3. Роль художника в кіно	46
ВИСНОВКИ.....	50
БІБЛІОГРАФІЯ	52
ФІЛЬМОГРАФІЯ	57
ДОДАТКИ.....	59

ВСТУП

Актуальність. Кінематограф – це один із найпопулярніших видів мистецтва сучасності. Завдяки засобам вираження, мові, якою говорить кіно, воно по праву заслуговує на таке визначення. Його особливість полягає в тому, що, будучи самостійним видом мистецтва, кінематограф тісно переплітається та взаємодіє з іншими: з літературою, музикою, танцем, скульптурою та живописом. Він убирає в себе ці форми і разом з ними створює нову, власну. Оскільки кіно – це, в першу чергу, візуальне, зображальне мистецтво, його пов'язаність із живописом не підлягає сумніву. Саме ці зв'язки кіномистецтва з останнім і цікавитимуть нас у ході цієї роботи. А саме: які техніки живопису застосовують у кіно, як різні режисери працюють із художніми творами, яку роль відіграють художники у фільмотворчому процесі. Також, яким чином живопис зображають у кінематографі, адже існують різні форми його репрезентації, для яких режисери використовують ті чи інші засоби та методи візуалізації.

Живопис від самого зародження кіно до сьогодні продовжує відігравати в ньому важливу роль. Це тривала історія взаємодії. Жоден фільм не обходиться без роботи художника-постановника, анімація – це цілий вид мальованого кіномистецтва, творці фільмів вивчають принципи побудови зображення на основі художнього бачення. Як 50 і більше років тому, режисери і досі звертаються у своїх фільмах до мистецтва живопису. Вони не просто послуговуються його методами зображення, але й роблять твори живопису повноцінними героями своїх фільмів. Оскільки з кожним новим фільмом шедеври живопису «оживають» на екранах знов і знов, цей феномен безумовно є актуальним. Дослідження взаємодії цих видів мистецтв, певної залежності кінематографа від художньої традиції може стати в нагоді історикам кіно, мистецтвознавцям, кінокритикам та просто естетам, які захоплюються переглядом мистецьких фільмів.

Ступінь наукової розробки. Про роль живопису в кінематографі неодноразово у своїх роботах згадують режисери та теоретики кіно. Це, передусім, праці Джозефа фон Штернберга, Пітера Грїневея, Пітера Воллена, Роя Хасса, Нормана Сільверштайна, Брюса Блока, Річарда Барсама та інших. Усі вони одностайно погоджуються, що живопис має важливий вплив на кінематограф, який від нього невіддільний. Щоправда, бракує всеохопної праці, яка би вивчала роль живопису на різних стадіях творення фільму та аналізувала його вплив на багатьох рівнях кінематографа. Також поки не існує ґрунтовних наукових досліджень власне про форми репрезентації живопису в кіно. Поодинокі статті згадують феномен відтворення творів живопису, як-от праця Євгенії Миропольської та інтернет-стаття Анастасії Капралової. Проте досі не написано повноцінних робіт про те, яким чином можуть зображати твори живопису у фільмах, чому режисери звертаються до тих чи інших форм та яку роль відіграє це явище для мови кіно. Таким чином, подальші наукові розробки цієї теми видаються вкрай корисними.

Об'єктом дослідження цієї роботи є художнє кіно Європи, США та СРСР з 1930-х до сьогодні, у яких у різних формах присутній живопис та які найкраще ілюструють особливості взаємодії двох мистецтв.

Предметом дослідження є форми та особливості взаємодії кінематографа із живописом, місце художнього мистецтва в процесі творення кіно та форми репрезентації живопису в кінематографі, засоби, технічні методи та особливості його відтворення на екрані.

Метою роботи є дослідити, яким чином відбувається комунікація кіномистецтва та живопису, яку роль останній відіграє у фільмотворчому процесі, яким чином живопис може бути показаний у межах фільму та як це впливає на естетику кінокартини в цілому. Визначити, яку роль відіграє такий факт взаємодії з культурологічної, естетичної та історичної точок зору.

Ми ставимо перед собою завдання:

- дослідити місце художньої традиції та роль художників в кінематографі;

- вказати на спільні риси живопису та кіно;
- проаналізувати особливості діяльності режисерів, які звертаються до естетики творів образотворчого мистецтва;
- показати усе різноманіття можливих форм та особливості представлення живопису в історії кіно;
- побачити, як і для чого зазвичай живопис використовують у кінофільмах;
- вивчити технічні, сюжетні та художні рішення режисерів для зображення творів живопису та простежити, як у такий спосіб відбувається взаємодія кіно та живопису.

Методи дослідження: важливим методологічним підґрунтям роботи є концепція «єднання мистецтв», або Gesamtkunstwerk, Ріхарда Вагнера та Готфріда Земпера, яка розкриває сутність синтезу та рівнозначної взаємодії мистецтв. Цю теорію ми екстраполюємо на кінематографічний вимір. На прикладі визначних художніх фільмів ми спробуємо охарактеризувати особливості співіснування кіно та живопису. Звернемося до діяльності відомих режисерів і художників, яка чи не найкраще відображає таку взаємодію. Та проаналізуємо усеможливі форми репрезентації творів мистецтва в кінопросторі. Оскільки дослідити усі приклади такого кіно в рамках однієї роботи не є можливим, вивчення цієї теми відбуватиметься на вибіркових, найбільш яскравих, на думку автора, екземплярах, які в повноті розкриють найважливіші аспекти взаємодії живопису та кінематографа. У ході дослідження ми звертатимемося до кінофільмів різних жанрів, яких об'єднує пряме чи побіжне звернення до образотворчого мистецтва.

Наукова новизна. У межах цієї роботи зроблена спроба дослідити феномен взаємодії кінематографа та живопису на різних етапах створення фільму, а також показати можливі рівні їхньої комунікації. Запропонована власна класифікація наявних форм репрезентації мистецтва живопису в кінематографі.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, семи підрозділів, висновків, бібліографії, фільмографії та додатків у вигляді ілюстрацій.

РОЗДІЛ І. ІСТОРИЧНІ, ТЕОРЕТИЧНІ ТА ПРАКТИЧНІ ЗАСАДИ ВЗАЄМОДІЇ КІНЕМАТОГРАФА І ЖИВОПИСУ

Даний розділ є невеликим екскурсом у природу співіснування мистецтва кіно та живопису. З огляду на їхню подібність роботи із зображенням розглянуто передумови та технічні особливості комунікації двох мистецтв. На прикладі діяльності визначних кінорежисерів показано практичну складову такої творчої взаємодії.

Присутність образотворчого мистецтва в житті кінематографа була зумовлена історично і, безумовно, вплинула на його подальший розвиток. Те місце, яке живопис займає у фільмотворчому процесі, вкотре демонструє важливість співпраці цих мистецтв.

І.1. Спільні риси кіно і живопису

Живопис-фотографія-кіно – зважаючи саме на таку послідовність розвитку цих мистецтв, нескладно зрозуміти, що живопис вплинув як на фотографію, так і на кінематограф. Більше того, для взаємодії живопису та кіно посередник у вигляді фото був необхідним лише на початку розвитку кіномистецтва – далі ж вони отримали змогу «комунікувати» навіпрямки. Якщо уявити цю послідовність не як пряму лінію, а як зігнуту навпіл петлю, то ми побачимо, що живопис та кіно знаходяться безпосередньо на одній прямій (*див. Додаток 1*).

Звичайно, вони мають значні розбіжності, наприклад, якщо взяти за критерій для порівняння категорію руху. Кіно – це передусім рух, живопис – статика. Однак ми у своїй роботі сфокусуємося саме на тому, що їх єднає. Насправді у цих двох агентів, назвімо їх так, набагато більше спільного, ніж може здатися на перший погляд. Оскільки «кіно – не просто нове мистецтво, а мистецтво, яке поєднує та включає в себе інші, працює в різних сенсорних діапазонах, різних каналах, використовуючи різні коди і способи вираження», воно тісно пов'язане з живописом, адже використовує його візуальний апарат

(тут і надалі переклад автора) [29, с. 8]. І наскільки б іншим не був кінематограф, він багато що почерпнув із образотворчого мистецтва.

Якщо відкинути їхні принципові відмінності і розглянути їх як зображення на деякій площині, ми помітимо, що екран мало чим відрізняється від полотна картини. Відомий американський кінопродюсер та консультант з візуалізації Брюс Блок (Bruce Block) так визначає поняття екрану у своїй роботі з візуальної історії: «Екран – це двовимірна поверхня, на якій ми дивимось зображення. Сюди входять кіно- та телеекрани, комп'ютерні екрани, авансцена театру, полотна, що висять у музеях, і малюнки в книжках та журналах. Усі ці пласкі, двовимірні поверхні є екранами» [33, с. 5]. Як бачимо, картину та кіно об'єднує, у першу чергу, площина, в якій вони працюють, а також основна ідея цих мистецтв – показ якогось зображення. Таким чином полотно картини можна сміливо співвідносити з кіноекраном. Як відомо, кінорежисер Джозеф фон Штернберг (Josef von Sternberg) теж розглядав кінематограф у його паралелях із живописом. Ось, що він писав: «Біле полотно, на яке кинули зображення, це двовимірна пласка поверхня. Це не щось вражаюче нове, художник використовував це століттями» [29, с. 137].

Так само, як і в картині, у кінозображення існують певні обмеження. Кожний кадр має свої чіткі рамки, так звані лінії кадру (англ. frame lines). Вони позначають простір, який розділяє суміжні зображення кінострічки. «Щоразу, як ми обговорюємо будь-що візуальне в екранному світі, ми оточуємо його лініями кадру. Ці лінії утворюють площину зображення... У музеї площина зображення визначається фактичною рамкою навколо картини» [33, с. 7]. Тут можна простежити, як кінематограф контамінується з образотворчим мистецтвом ще на рівні вокабуляру. В англійській мові для означення меж кадру і картини послуговуються одним і тим же словом – рамка (frame). Цікавим з цього погляду є феномен кадрування (англ. framing), що означає ретельний відбір матеріалів при постановці кадру для зйомки. Мета кадрування полягає у тому, щоб лишити поза межами кадру другорядні, несуттєві деталі, тим часом вміщуючи у сам кадр найбільш необхідну інформацію. Кінематографісти вирішують, що справді варте

уваги і найсильніше передасть жадане повідомлення глядачу, а що попри свою, можливо, естетичну цінність, не має важливого символічного навантаження і не несе ніякої сутності. Таким чином варіюється наповнення кінокадру. Так само і художник перш ніж написати картину, визначає, що потрапить на полотно, а що лишиться нерозкритим. Бо неможливо вмістити усе, і в обох випадках творці обмежені у своєму виборі, адже їх стримує чи то межа кадру, чи то рамка картини.

Можна сказати, що кожен кінокадр – це окрема картина. Більше того, вони усі мають власну композицію та структурні елементи, які режисери досить детально продумують і виставляють у кадрі. Недарма кінотворців часто порівнюють із художниками. Адже «режисер «створює» (composes) свій кадр з такою ж ретельністю, як живописець» [32, с. 6]. Кінознавці Рой Хасс та Норман Сільверштайн (Roy Huss, Norman Silverstein) йдуть ще далі і асоціюють кінорежисера зі скульптором, художником, композитором і навіть поетом, що вкотре демонструє єдність кінематографа з іншими видами мистецтв [32, с. 38]. Режисери за допомогою камери ніби малюють полотна своїх фільмів.

Тут важливо пам'ятати про значення роботи операторів, адже саме вони виставляють композицію кадру, розробляють його візуальну концепцію, яку потім схвалює режисер. Багато кіношедеврів просто не існувало би без їхньої співпраці з кінооператорами. Це такі відомі тандеми, як: Олександр Довженко і Данило Демуцький, Орсон Велс і Грег Толанд, Інгмар Бергман та Свен Нюквіст, Крістофер Нолан і Воллі Пфістер – цей список можна продовжувати нескінченно. У своїй книзі «Три оператори» Микола Ушаков пише: «Роля оператора давно вже не обмежувалась тільки одним крутінням ручки апарату. Він відіграє таку ж значну роль під час фільмування, як і режисер. Неможливо точно розмежувати функції оператора і режисера. Оператор також, як і режисер, керує організацією матеріалу до фільмування, він будує кадр, він розподіляє світло й тінь. Керуючи освітленням, він організовує саме зйомання, використовуючи всі ті засоби й прийоми, що в нього є» [14, с. 3]. Доволі часто можна почути, що той чи інший режисер знайшов «свого» оператора, з яким їм

разом вдалося створити видатний фільм. Зазвичай, саме така вдала співпраця і приносить успіх. Сергій Борденюк, аналізуючи роботу оператора Демуцького у фільмі «Два дні», говорить про малювання світлом, використання художніх властивостей світлопису та поняття драматургії світла, яке привніс ніхто інший як Демуцький [12, с. 40]. Це свідчить про важливе місце кінооператорів у фільмотворчому процесі, особливо, коли це стосується створення зображення.

Кінематограф – це, в першу чергу, візуальне, зображальне мистецтво, і, відповідно, він має справу з тими ж візуальними елементами, що і живопис. Різняться не те, з чим кіно працює, а яким чином воно це робить. У них із живописом різний інструментарій, але основа одна – базові візуальні компоненти. До яких належать: «простір, лінія, форма, тон, колір...і ритм – це візуальні компоненти, що є в кожному зображенні, яке ми бачим» [33, с. 2]. І звичайно, вони є у кінокартинах. Кадр, як полотно, містить у собі деяку композицію, співвідношення її елементів. Кожний об'єкт у кадрі визначається візуальними компонентами, їх комбінаціями та взаємодією. «Фільм застосовує композиційні елементи образотворчих мистецтв: лінію, форму, масу, об'єм, і текстуру. Як картина та фотографія, фільм використовує тонку взаємодію світла та тіні» [30, с. 2]. Кінематограф послуговується техніками, які використовують у живописі, про що йтиметься далі. Він навчився працювати з цими базовими компонентами саме завдяки живопису. Як колись сказав відомий британський режисер Пітер Гріневей (Peter Greenaway), «кінематограф винайшли художники». Це фігуральне висловлювання, адже, якщо бути точними, це зробили фотографи та винахідники у галузі техніки. Однак Пітер Гріневей говорить образно, що саме художники створили базу, структурний фундамент роботи із зображенням, фактично описали закони візуального сприйняття, з чим потім зіштовхнулося і що почерпнуло кіномистецтво. Живопис став своєрідною інструкцією для режисерів з роботи із зображенням.

Брюс Блок у своїй книзі «Візуальна Історія. Бачачи структуру фільму, ТБ та новітніх медіа» дає поради режисерам-початківцям. І найперша з них звучить так: «1. Дивіться на картинки. Знайдіть мистецькі книги з малюнками,

картинами, та фотографіями з різних часових періодів (не тільки з часу вашої історії), які виглядають підходящими для наочності у вашій постановці. Якщо вам подобаються візуальні компоненти в певних картинах чи фотографіях, спитайте себе, чому. Що в них такого у просторі, лінії, формі, тоні, і кольорі, що могло б спрацювати у вашій роботі? Як ви можете відтворити чи вдосконалити запозичену візуальну структуру?...» [33, с. 217]. Автор показує, що режисер може не лише надихнутися зображенням, у нашому випадку живописом, а й на пряму запозичити його візуальну структуру. Це доводить, що між кінематографом та образотворчим мистецтвом відкритий канал для комунікації, що стосується базових візуальних компонентів.

Не менш важливий інструмент режисера – світло. Саме за допомогою нього твориться те чи інше зображення. «Хороший кінорежисер постійно усвідомлює, що він використовує світло, як художник користується фарбою, щоб спонукати оптичні реакції та збуджувати психологічні процеси» [32, с. 98]. Так, як живописець формує та коригує своє зображення фарбами, режисер разом з кінооператором створює кінозображення світлом. Як працювати з останнім, теж можна підглянути у художників, адже кожен використовує його на свій манер, що й відрізняє їхні стилі. Так, ви ніколи не переплутаєте Рембрандта, Гойю, Караваджо і Рафаеля щонайменше по тому, яке світло фігурує на їхніх полотнах. Щоб передати той чи інший настрій у кінокартині, режисеру так само достатньо обрати правильне, відповідне світло. «Кіно – це не що інше, як гра зі штучним освітленням» [37]. Знаючи, який настрій, яку атмосферу передає той чи інший художник за допомогою світла, можна послуговуватись відповідним освітленням і в кінокартині.

Те саме стосується і кольору. Поява останнього в чорно-білому кінематографі зробила справжній переворот і відкрила нові можливості для режисерів. Вражаюче число кінотворців надзвичайно полюбіє працювати з кольорами, їх комбінаціями та ефектами, що ті створюють у кадрі. У своїх фільмах режисери експериментують з фарбами, досліджують природу кольору та часто використовують його як сильний виражальний засіб. «За виразом самого

Ейзенштейна, «стихія кольору повинна вливатися у кадри, несучи симфонію фарб». А сама ця симфонія «виростає з почуттів і думок з приводу того, що відбувається» [5, с. 10].

Живопис і кінематограф мають не лише спільні формальні ознаки, суто візуальні, зовнішні, але вони схожі і за своєю суттю, тобто внутрішнім наповненням. «Як поезія і живопис, кіно використовує конкретні деталі так, що вони функціонують як символи, образні зображення, які підтримують комплекс асоціацій» [32, с. 82]. Фактично кінематограф так само формує образи, які несуть певне символічне навантаження. Своєю візуальною мовою він передає повідомлення, яке ніби міститься за фізичною площиною екрану. Історія, яка розказана поміж кадрами, за ними. Як і в живописі: за мазками фарби на полотні є сутнісне наповнення, ідея, образ. Так кіно за допомогою зображення говорить із нами. Його наратив розкриває ту чи іншу тему, доносить глядачеві бажані ідеї. Кіно може викликати нас на діалог, або лишити сторонніми спостерігачами свого монологу. Але так чи інакше – це комунікація.

Незважаючи на те, які візуальні і технічні засоби використовує кінематограф для створення зображення, він творить їх для сприйняття глядача. Саме у голові того, хто споглядає, і виникає образ. Цей образ може навіть не існувати у межах кадру. Як у славнозвісному ефекті Кулешова, він виникає на стику двох кадрів. Фактично, людський мозок сам добудовує зображення та ідею, яку воно несе. Влучно це висловив у своїй праці режисер Сергій Ейзенштейн: «З точки зору динаміки, твір мистецтва – це процес народження зображення у свідомості та розумі глядача». А далі авторська примітка: «Ми пізніше побачим, що цей динамічний принцип лежить в основі усіх реалістичних зображень у, здавалося б, статичному мистецтві живопису» [27, с. 17]. Як бачимо, тут С. Ейзенштейн теж співвідносить механізм роботи кінематографа і живопису на рівні образної комунікації із глядачем. Обидва види мистецтва творять ідеї через зображення.

Спільною для кінофільму та написаної картини може бути і їхня тематика. Немає у світі такої теми, яку б не зміг висвітлити живопис чи кінематограф.

Будучи надзвичайно виразними, ці мистецтва здатні передати будь-яку ідею настільки експресивно, наскільки того потребуватиме глядач. У пошуках теми кінематограф легко може звернутися до уже змалюваної на полотні та надихнутися на її оригінальне осмислення та власне перепрочитання. Наприклад, на думку кіноісторика Річарда Барсама, «у своєму зображенні рутини та повсякденної діяльності, брати Люм'єр (the Lumières) надихались Курбе (Courbet), чиї роботи правдиво зображували реальність, та Дом'є (Daumier), чиї змалювання клопітного, галасливого світу паризького життя (особливо життя бідних) репрезентували тип реалізму, заснованого на моральних ідеях» [25, с. 28]. Нерідко картини можуть підказати тему окремої сцени, або ж цілого кінофільму, чи навіть серії фільмів, як це було у випадку з братами Люм'єр.

I.2. Техніки живопису, які використовують у кіно

Коли ми говоримо про те, що кінематограф інтегрує у себе живопис, йдеться і про пряме використання художніх, образотворчих технік при створенні кінокартин. Кіноіндустрія охоче використовує прийоми, методи та способи роботи із зображенням, які або були винайдені живописом, або дуже активно у ньому використовуються. Кінематографісти просто беруть деяку художню техніку та пересаджують її на свій ґрунт, адаптуючи до виразності кіномови.

Так, однією з основних технік, яку використовують у кінематографі при вибудовуванні кадру, є ідея золотого перетину. Відомий ще з часів Піфагора, золотий перетин отримав свою назву (лат. «sectio aurea») завдяки Леонардо да Вінчі [45]. У мистецтві золотий перетин – це найбільш естетична пропорція і співвідношення предметів або їхніх частин у просторі. Так само, як полотно картини, кадр часто будують з урахуванням пропорцій золотого перетину, адже вважається, що це забезпечує найбільш приємне сприйняття зображення. У праці «Візуальна Історія. Бачачи структуру фільму, ТБ та новітніх медіа» Брюс Блок

наводить схему кадру, вибудованого за золотим перетином: «Цей кадр був поділений, використовуючи пропорцію золотого перетину. Найбільш популярний у живописі в часи Ренесансу, цей поділ поверхні створює складний, однак стійкий кадр» [33, с. 60] (*див. Додаток 2*).

Важливим для розуміння взаємодії кіно та живопису є поняття «живописні ефекти» (англ. painterly effects), яким часто послуговуються режисери. Під ними розуміють будь-які маніпуляції із зображенням, що призводять до його наближення до образотворчої манери виконання. Іншими словами, створення формальної живописності кадру, начебто він і є написана картина. Найчастіше живописні ефекти у кіно досягають за допомогою світла. «Ще у 1920-х роках Сесіль Блаунт Демілл (Cecil B. DeMille) та інші режисери намагались використовувати освітлення, щоб імітувати ефекти, досягнуті такими художниками, як Рембрандт. Всього якихось сорок років потому Франко Дзеффіrellі (Franco Zeffirelli) успішно досяг живописного ефекту у його фільмі «Приборкання норовливої» («Taming of the Shrew», Італія, США, 1967). Він створив м'який, приглушений колір тьмяних картин, надягнувши нейлонову панчошу поверх лінз камери та освітивши свої павільйонні сцени на Рембрандтівський манер» [30, с. 105]. Таким чином Франко Дзеффіrellі вдалося створити живописний ефект у стилістиці полотен Рембрандта (*див. Додаток 3*). Цей прийом у кінематографі носить відповідну назву ефект Рембрандта (англ. the Rembrandt effect) і полягає у специфічному освітленні сцен таким чином, щоб на об'єкти у кадрі падали природні тіні, лишаючи темні сторони. До речі, такий ефект використав у вже згаданому фільмі «Два дні» (СРСР, 1927) Данило Демуцький.

Досить часто кінорежисери звертаються до стилістики відомих художників, адже їхні полотна – це готова візуальна структура, яку можна використати для фільму. «Оскільки художники часто асоціюються з конкретними періодами, кінотворці часто намагались досягнути відчуття минулих часів використовуючи стиль славетного художника того періоду» [30, с. 208]. За полотнами живописців насправді тягнеться довгий ряд асоціацій,

щонайменше вони формують атмосферу епохи, в якій написані, або яку описують. Тож коли режисер, наприклад, знімає кінофільм про Середньовіччя, він може звернутися до картин Босха чи Джотто, щоб точніше передати усю естетику, «повітря» того часу. Так само, якщо фільм розповідає про Францію другої половини XIX ст., чи не найкраще її дух відтворить стилістика імпресіоністів. Притому зовсім необов'язково, щоб фільм розкривав конкретну епоху, щоб використовувати стилістику живописців-сучасників. Кінокартина може бути про сьогодення, однак якщо режисер бажає додати їй певний стилістичний присмак, відтінок або якийсь конкретний настрій, він так само може використати живописний ефект відомого митця. Цікавими для режисерів також є історичні полотна, адже вони можуть не просто надихнути, а й дати необхідні деталі для відтворення певного історичного моменту у кінострічці. Наприклад, композицію славнозвісної картини Іллі Рєпіна «Запорожці пишуть листа турецькому султану» режисер Володимир Бортко використав у своєму фільмі «Тарас Бульба» (Україна, Росія, Польща, 2009) для постановки відповідної сцени (*див. Додаток 4*). А ще раніше, до цього знаменитого полотна звернувся у 1926 році Петро Чардинін у фільмі «Тарас Трясило», знятому на Одеській кінофабриці ВУФКУ, та художник цього фільму Василь Кричевський (*див. Додаток 5*).

Загалом картини викликають асоціації часу, простору, емоцій. Вони – це цілий комплекс, оригінальний набір культурних кодів та концентрація образів, яка провокує конкретні відчуття. Тож не дарма режисери звертаються до тих чи інших живописних ефектів задля досягнення саме того сприйняття кінокартини глядачем, яке їм потрібно.

«Все більше і більше режисерів та кінематографістів починають думати про кінозйомку як малювання. На додачу до їхніх спроб досягнути живописні ефекти за рахунок світла, багато експериментування відбувається для створення палітри у кольоровому фільмі так, що справжня природа кольору може бути змішана задля того, щоб отримати такі ж ефекти, які митці досягають змішуючи фарби на палетці» [30, с. 208]. Так у кожного фільму є своя палітра, і не існує

єдиної правильної чи об'єктивної, як і немає одного істинного погляду. Кінокартина може бути суто у теплих кольорах, або чисто холодних, хоча в реальності колір буде абсолютно інакшим. І це неважливо, бо у кіно своя реальність. Наприклад, у відомому французькому фільмі «Амелі» («Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain», Франція, 2001) використовують здебільшого жовтий, зелений і червоний кольори та їхні відтінки. Через що виходить легкий ефект сепії та вінтажності. В «Амелі» усі кольори досить теплі та м'які, та передають відповідний настрій огортаючої мрійливості. А от у стрічці «Бердмен» («Birdman», США, 2014) навпаки превалюють холодні тони, які роблять зображення різким. Світло у ньому здебільшого природнє біле і холодне біле з блакитним відтінком, неначе в лікарні чи на космічній станції. У «Бердмен» найчастіше фігурують сірі та сині кольори, а якщо з'являється жовтий, то це аж ніяк не теплий колір осіннього листя, а радше жовтизна недостиглого лайму.

Кінорежисери експериментують із колористикою власних фільмів, пробують по-різному використовувати колір у кіно, комбінують різні відтінки за допомогою світла, наче живописці у своїй палітрі. Колір, за вдалого використання, це сильний виражальний засіб, і як з ним обходитися ніхто не знає краще за художників. Вони абсолютно інакше, набагато глибше і ширше сприймають поняття «колір». Митці можуть розкласти його до найдрібніших тонів і відтінків, які, на перший погляд майже однакові, будуть суттєво різнитися у своїх поєднаннях. Це люди, які знають усі секрети кольорів. Тому кінематографістам дійсно слід придивлятися, навчатися у живописців й того, що стосується кольору у їхньому фільмі. Про те, наскільки важливе розуміння кольору для творення кіно, свідчить простий факт наявності спеціальної дисципліни в програмі навчання кінооператорів – кольорознавство (рос. – цветоведение) [47]. На ній оператори-початківці опановують природу кольорів та основні засади роботи з ними. А серед питань до іспиту для вступу на спеціальність кінооператора у Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені Івана Карпенка-Карого можна знайти наступні: «Колір і

колорит як виражальний образно-пластичний візуальний засіб», «Колористичне вирішення кадру, епізоду, фільму. Технологія роботи», тощо [39].

Особливо важливим є вміле використання кольору у кінокартинах про художників. Часто режисери навмисне відтворюють колористику митця, про якого знімають фільм. Відтак уся стрічка виходить у стилі конкретного живописця, і здається, що вона була цілком намальована не ким іншим, як самим художником. Такий прийом додає більше виразності, адже працює одразу на двох рівнях – кінематографічному та живописному. Наприклад, у кінофільмі Джона Х'юстона (John Huston) «Мулен Руж» («Moulin Rouge», Великобританія, 1952) змальована трагічна доля відомого французького художника Анрі Тулуз-Лотрека (Henri de Toulouse-Lautrec). Що цікаво, уся колористика фільму виконана у стилі цього митця. Таким чином, з'являється відчуття, ніби картини цього художника дійсно ожили, перетворившись на цілий кінофільм. «Джон Х'юстон домагався того, що він назвав «весілля чорно-білого і кольору» у спробі надати всьому фільму вигляд картини Тулуз-Лотрека» [30, с. 208]. Це йому безумовно вдалося, і «Мулен Руж» отримав Оскар за найкращу роботу художника.

Повертаючись до художніх технік, що стосуються композиції та перспективи, згадаємо *trompe-l'œil*. Техніка *trompe-l'œil* (пер. з франц. – «обманути око») відома в мистецтві як оптична ілюзія «вимушеної перспективи» (forced perspective). Найчастіше застосовується в монументальному живописі задля створення штучного ефекту віддаленості або наближеності об'єктів та, відповідно, розширення видимого простору. Наприклад, несправжні, намальовані вікна на стінах вузького коридору оптично зроблять його ширшим. Художники ще з часів античності активно використовують цю техніку, щоб отримати ілюзію тривимірного простору [38]. *Trompe-l'œil* не оминули увагою і кінематографісти, які збагнули, що з її допомогою вони з легкістю зможуть поглибити відносно плаский простір кіно. Як приклад, наведемо славнозвісну сцену з мюзиклу Джина Келлі та Стенлі Донен (Gene Kelly, Stanley Donen) «Співаючи під дощем» («Singin' in the Rain», США, 1952). Поки герой Дональда

О'Коннора (Donald O'Connor) Космо виконує композицію «Make 'Em Laugh», глядач може помітити на дальньому плані коридор з приміщеннями. Але коли Космо раптом проходиться по його поверхні, ми розуміємо, що це всього лише стіна з намальованим коридором (див. Додаток 6). *Trompe-l'œil* використано в цьому ж фільмі у сцені танцю головного героя з балериною. Дон Локвуд у виконанні Джина Келлі танцює на фоні безмежного неба і сходів, що тягнуться вдалечінь, утворюючи глибоку перспективу. Найближча частина сходів абсолютно реальна, а далі – це частина намальованого тла. До речі, мет-пейнтінг (з англ. *matte painting*) також вважається різновидом техніки *trompe-l'œil*. Мет-пейнтінг – це намальовані зображення, які використовують в кінематографі «для створення в кадрі ілюзії навколишнього середовища, яке з певних причин неможливо зняти в натурі або відтворити за допомогою матеріальних декорацій» [46]. У «Співаючи під дощем» можна побачити і власне механізм роботи мет-пейнтінг. Коли два головні герої прогулюються знімальним майданчиком, бачимо, як там знімають сцену на потязі, який нібито мчить уперед. Поки актори на макеті вагону потяга відіграють свої ролі, за ними прокручується намальоване зображення пейзажу. Як відомо, техніку мет-пейнтінг можна помітити ледь не в кожному кінофільмі.

Таким чином, кінематограф послуговується художніми техніками, які прийшли до нього із живопису. Він активно використовує методи роботи останнього із кольором, світлом, композицією та перспективою і власне із самим зображенням. У кіно застосовують техніку золотого перетину, *trompe-l'œil*, мет-пейнтінг та інші, які були вдало запозичені та адаптовані для кінематографа з образотворчого мистецтва.

I.3. Кінематографісти-живописці. Режисери, чії роботи пов'язані із живописом

З огляду на тісну співпрацю кінематографа з живописом нам видається корисним охарактеризувати творчу діяльність декотрих режисерів, яка слугує найкращим зразком такої взаємодії мистецтв. Серед них ми згадаємо Івана Кавалерідзе, Сергія Параджанова, Пітера Грїневея, Роя Андерссона, Педро Альмодовара та Веса Андерсона. Кожен з них має власне бачення кінематографа та його місця серед інших видів мистецтв. Їхня творчість, визначна, по-своєму неповторна та значуща, проллє світло на аспект живописності кіно.

Іван Кавалерідзе, відомий радянський скульптор, режисер і драматург ХХ століття – яскравий приклад митця з власним баченням кінематографа як мистецтва. Отримавши художню освіту скульптора, Кавалерідзе довгий час не наважувався прийняти кіно, адже йому не подобалась динаміка та рухомість зображення. Що не дивно для людини такої порівняно статичної творчості, як скульптури. Але коли Кавалерідзе все-таки візьме на себе роль режисера, «він відійде від усталеного розуміння кінематографічності як акцентованої динамічності, він шукатиме її в статуарних композиціях» [9, с. 219]. Цікаво, що його скульптурні теми потім знайшли своє відображення й у кіно. Так, скульптор створив монументи Шевченку, втілюючи мотиви його поезій, Сковороді, а потім вийшли фільми «Коліївщина», «Прометей», «Григорій Сковорода», які перегукуються з його скульптурними творіннями. Кавалерідзе вдалося незвичайно передати пластику художнього твору кіно. Його найперший фільм 1929 року «Злива» (або «Офорти до історії Гайдамаччини»), на жаль, не зберігся, однак про нього є досить багато спогадів та зауважень критиків, щоб візуалізувати те, що на екрані втілив Іван Кавалерідзе. Читаємо: «Уповільнена, епічно велична течія часу, що підкреслена стилізацією персонажів під скульптури. Фільм знято великими тривалими шматками на цілковиту протизагаду тодішній монтажній естетиці. Звичайно, поетика твору принципово антипсихологічна і відтак розвиток характерів замінено пластико-ритмічним розгортанням теми... Оператор поставив собі завдання створити фільм в тонах граніту, мармуру, гобелена й офорта... Громадянську війну вони показали як балет статуй, що оживають... змінюючи світло перед зйомкою, міняли його

пропорції не за законами, захованими в сутності речей, а за рецептами театру, скульптури і живопису...» [44]. Спираючись на ці згадки, можемо уявити якою незвичайною стала «Злива» для свого століття. Фільм набув монументальної, пластичної форми. Скульптурне кіно, чи кінематографічна скульптура – це був важливий творчий експеримент діалогу мистецтв.

Говорячи про кінематографістів-живописців, не можна не згадати видатного режисера Сергія Параджанова. Надзвичайно талановита та різностороння людина, він присвятив своє життя мистецтву у найширшому значенні цього слова. Його знають не лише як кінематографіста, але й як сценариста, ми би навіть сказали письменника, і художника. Окрім створення кінофільмів, Параджанов малював, робив колажі, інсталяції та скульптури. Відтак його кінотворчість тісно пов'язана з баченням художника. Не дарма режисера вважають автором поетичного кіно. Але його поетика не літературна, а живописна. «Я завжди був залюблений у живопис і давно уже звикся з тим, що сприймаю кадр як самостійне живописне полотно. Я знаю, що моя режисура охоче розчиняється в живописі, і в цьому, мабуть, її найперша слабкість і найперша сила. У своїй практиці я частіше звертаюся до живописного рішення, але не літературного. І мені найбільш доступна та література, яка за своєю суттю сама – перетворений живопис», – пише Сергій Параджанов [4]. І дійсно, у його фільмах зчитується ось ця натура художника. У «Тінях забутих предків» (СРСР, 1965) режисеру вдалося повністю передати колорит Гуцульщини, її красу та містичність. Цікаві поєднання кольорів, композиція, незвичні художні рішення кадр за кадром втілили давно знайому історію. А от сцени з фільму «Колір граната» (СРСР, 1968) взагалі часом схожі чи то на живописні полотна, чи на химерні колажі (див. Додаток 7). У ньому розповідається історія вірменського поета Саят-Нова суто у зображальній формі за рахунок візуальних образів. Тільки іноді у гру вступає слово, а так чиста образність та метафоричність. Важливою є робота Параджанова з кольором: «Я робив фільми про пристрасті, зрозумілі кожній людині, і намагався передати ці пристрасті в слові, у жесті, у мелодії, у кожній відчутій речі. І, звичайно, у кольорі. І тут я дійсно спирався

на живопис, адже живопис давно і досконально засвоїв драматургію кольору» [8]. Це було важливою основою для творчості Параджанова у кіно. Живопис став його своєрідною базою, джерелом нових ідей та оригінального бачення. «Ми збіднюємо себе, мислячи лише кінематографічними категоріями. Тому я постійно берусь за пензель, тому я більш охоче спілкуюсь з художниками, композиторами... Мені відкривається інша система мислення, інші способи сприйняття та відображення життя. Це одна з можливостей відходити від стандарту, від усталеного і звичного світу» [8]. Сергій Параджанов – це людина, яка усвідомлювала важливість комунікації мистецтв та плоди, які вона приносить. Йому вдалося побачити і зобразити світ у своєму кінематографі таким насиченим та різнобічним, наскільки це робить спроможним всеохопне мистецтво.

Ім'я британського режисера Пітера Гріневея часто на слуху, коли мова йде про постмодерн у кіно. За освітою художник, він приділяє надзвичайну увагу мистецтву живопису, знімаючи власні фільми. Ставлення Пітера Гріневея до кінематографа не можна назвати режисерською закоханістю у кіно. Здається, він захоплюється фільмотворчістю рівно настільки, щоб з її допомогою передавати живопис, так що його роботи часто схожі на суцільний потік полотен. Режисер багато теоретизує з питань взаємодії кіно та інших видів мистецтв, і втілює свої експериментальні ідеї на практиці. Ось, що він сказав в одному зі своїх інтерв'ю: «Я хотів зробити кіно ідей, а не сюжетів, і спробувати використовувати таку ж естетику живопису, який завжди приділяв багато уваги формальним прийомам структури, композиції та фреймінгу і, що найбільш важливо, наполягав на значущості метафори» [17, с. 18]. Як бачимо, Пітер Гріневей намагається поєднати, сплести кінематограф та образотворче мистецтво. Він вважає їх достатньо схожими, щоб вийшов гармонійний синтез, і в той же час різними, щоб вони доповнювали один одного. При цьому зображення він ставить понад зміст. Складно відповісти на запитання, чи Пітер Гріневей більше режисер, чи художник. Адже він говорить мовою кіно за допомогою медіуму живопису. Сам себе митець назвав «гібридом» та імедж-мейкером (англ. image-maker – той, хто

робить зображення) [41]. Мабуть, це найкраще визначення для нього. Кінофільми Гріневея – це неначе канва, розшита бісером, де бісер – це численні відсилки до світу живопису, літератури та кіно. «Його фільми просять глядача шукати підказки, віднаходити посилання до інших творів мистецтва і встановлювати зв'язки від одного фільму до іншого. Ці ігри референції стали змістом фільмів, їхньою тілесністю, їх втіленою розповіддю» [50]. Так, у фільмі «Зет і два нулі» («A Zed & Two Noughts, Z00», Велика Британія, Нідерланди, 1985) можна зустріти відсилки до наступних фільмів Гріневея, що з'являються у газеті на початку стрічки. Також режисер робить алюзію на полотно Яна Вермера «Алегорія живопису» (див. Додаток 8). У «Зет і два нулі» можна знайти посилання до Біблії та робіт Дарвіна, а ім'я одного з персонажів відсилає до Венери Мілоської. Увесь фільм насичений метафорами, символами, референціями так, що немає жодної прогалини, жодного вільного місця без ідеї чи думки. Кожна клітинка заповнена. Усе між собою переплітається й утворює цілу мережу мистецтв. Більше того, специфічне використання кольорів та симетрії протягом усього фільму робить кожний кадр повноцінним твором живопису. Сказати, що це нівелює саму природу кіно, було б гучним перебільшенням. Однак у Пітера Гріневея кіно виходить таким же «гібридним», як і він сам. У хорошому сенсі, звичайно.

Рой Андерссон (Roy Andersson) – унікальна людина. На відміну від багатьох інших, він відомий як режисер реклами. Однак на його рахунку є п'ять повнометражних фільмів, з яких нас безпосередньо цікавитиме трилогія про сутність життя «Пісні з другого поверху» («Sånger från andra våningen», Швеція, 2000), «Ти, що живеш» («Du levande», Швеція, 2007) та «Сидів голуб на гілці, міркуючи про буття» («En duva satt på en gren och funderade på tillvaron», Швеція, 2014). Особливість фільмів Роя Андерссона полягає в тому, що вони схожі на тривимірні живописні картини. Свій особистий стиль шведський режисер називає «the complex image» (англ. «комплексне зображення»), естетикою, яка «викликає соціальну критику і залежить від протяжних кадрів, непорушності, незмінного масштабу зйомки та нашарованих композицій» [28, с. 70]. Андерссон

у своїх роботах засуджує суспільство з його устоями, звертаючись до двох видів мистецтва: театру та живопису. Від останнього він запозичив ось цю статичність довгих кадрів, глибоку перспективу та масштабність полотен (див. Додаток 9). Його трилогію називають кінематографічними картинами, адже сцени у ній не підлягають монтажу, і глядач має повну свободу і час роздивлятися ці величезні кадри так, як би він розглядав полотно якогось живописця. «На мене вплинув головний принцип Матісса: необхідно прибрати з картини усе, що не є необхідним, щоб лишилось лише найбільш важливе. Очистити речі від зайвого, рухатись в сторону конденсованого змісту – як у зображенні, так і в діалогах...», – каже у своєму інтерв'ю Рой Андерссон [36]. Режисер знаходить своє натхнення в полотнах великих художників, причому для нього важлива не лише візуальна форма, але й зміст картин, які його надихають на створення фільму. Наприклад, він часто згадує твори Брейгеля, в яких написане життя нідерландських селян. У них він знаходить не тільки композицію, використання ближніх і дальніх планів, але й соціальну проблематику. Більшу частину матеріалу Рой Андерссон знімає у павільйоні, так що кожен кадр детально продуманий до найменших дрібниць. Що цікаво, статичний стиль режисера аж ніяк не лишає фільмів динаміки і зовсім не змушує нудьгувати. Адже звернувшись до естетики живописних полотен, Рой Андерссон гостро висміює проблеми суспільства, яке творить ці картини і водночас є їхнім персонажем.

Іспанський кінорежисер Педро Альмодовар (Pedro Almodóvar) відомий своєю роботою з кольором. «Він постійно використовує яскраві, насичені, «хімічні» кольори і найбільш дикі їхні поєднання...» [43]. Уявити, щоб він знімав чорно-біле кіно, просто неможливо. З першого погляду стає зрозуміло, що улюблений колір Педро Альмодовара однозначно червоний. У його фільмі «Все про мою матір» («Todo sobre mi madre», Іспанія, 1999) червоний є ледь не в кожній сцені, він наче ниткою проходить крізь усю кінокартину і з'єднує собою кадр за кадром. Колись режисер пояснив: «Палітра кольорів, цих вибухових відтінків, які я люблю використовувати, народилась з палітри, що я звик бачити в старих фільмах. Ті картини були виконані в Technicolor, і в своїх роботах я

завжди старався використовувати саме цей спектр, хоча усвідомив я це значно пізніше...» [49]. Technicolor – це дуже насичені, яскраві кольори, які були притаманні старим кольоровим фільмам за рахунок техніки Technicolor. Окрім власного стилю використання кольорів, Педро Альмодовар відводить чільне місце живопису у своєму кіно. Художні твори так і майорять у його роботах. Вони не лише з'являються як доповнення кадру, але й несуть певний зміст та стають аналогією до подій кінофільму. Наприклад, у стрічці «Шкіра, в якій я живу» («La piel que habito», Іспанія, 2011) фігурує картина Гільєрмо Переса Вільяльта «Діоніс знаходить Аріадну на Наксосі». Одразу після неї на екрані постає головна героїня, яка лежить подібно до Аріадни, та головний герой, який на неї дивиться (див. Додаток 10). Здається, що вона – та Аріадна, а він – Діоніс. Таким чином створено досить багато сцен у фільмах Педро Альмодовара. Не менш цікавими також є алюзії режисера на відомі твори образотворчого мистецтва. У кожній його роботі можна помітити навіть по декілька таких відсилок до полотен Далі, Тіціана, Рене Магрітта, але найчастіше Альмодовар звертається до американського художника Едварда Хоппера (див. Додаток 11). Іспанський режисер справжній поціновувач живопису, так що він може похвастатись своєю особистою колекцією. Тож не дивно, що картини наповнюють його кінофільми. Адже він переносить свою любов до мистецтва через екран. «Ще я відчував, що у мене краще виходить розповідати за допомогою зорових образів, аніж літературної оповіді...», – каже Альмодовар [49]. І дійсно, він за своєю суттю візуалізатор, і саме зображення найбільше «говорить» і творить історії в його роботах.

Переплутати цього режисера з кимось іншим просто неможливо, адже його характерний стиль та власний почерк не залишають сумніву, що перед вами саме його мальовниче творіння. Мова йде про відомого американського режисера Веса Андерсона (Wes Anderson). Якщо фільм напрочуд симетричний, колористично довершений, деталізований та вигадливий, якщо його світ чудернацький і трохи ляльковий, якщо кожен кадр композиційно і стилістично продуманий, то це фільм Веса Андерсона. «Усі ці дизайнерські деталі – це мої

спроби створити цей світ, можливо, не схожий на реальність і, сподіваюсь, не схожий на ті місця, де ви уже були. Рухи камери та загальна побудова мізансцен – це не свідомі рішення, а щось на кшталт почерку. Я це роблю так, а не інакше; інакше мені не подобається», – стверджує режисер [42]. Щоправда, у ненавмисність таких ідеальних сцен дуже складно повірити. Як би там не було, а кінематограф Андерсона вражає своєю живописністю. Навіть якщо він робить його таким несвідомо. Кожен фільм схожий на живе полотно. Але якщо у Пітера Грїневея це радше багато окремих картин поспіль, то у Веса Андерсона це одна суцільна картина. Як художник, режисер працює з перспективою та симетрією. Кажуть, що за Кантом люди могли звіряти годинники – таким він був пунктуальним, а от за Андерсоном можна звіряти лінійку – такий він точний у постановці своїх кадрів. Тільки погляньте, які мізансцени у фільмі «Готель „Гранд Будапешт“» («The Grand Budapest Hotel», США, Німеччина, 2014). Кожна деталь на своєму місці, кожен персонаж на потрібній позиції. Наскільки відцентровані та симетричні кадри, що радують око перфекціоністів (див. Додаток 12). Що ж стосується кольорової гами, то і тут Вес Андерсон розуміється на найкращих поєднаннях. Чудовим прикладом є стрічка «Королівство повного місяця» («Moonrise Kingdom», США, 2012). Режисеру вдалося зробити деякі сцени у відтінках того чи іншого кольору (див. Додаток 13). Надзвичайно ретельно підібрані колірні рішення – характерна риса багатьох кінокартин Веса Андерсона. Можливо, така стилістика стала результатом підходу знімальної групи до процесу створення фільмів. «Ми малюємо сторіборди (Є.В. – послідовні малюнки сцен), робимо для внутрішнього вжитку щось на кшталт анімаційних розкадровок. Я так вчиняю кожний раз з тих пір, як зняв свою найпершу анімацію...», – йдеться в інтерв'ю Андерсона [52]. Насправді багато режисерів вдаються до такого прийому, аби продумати кадр ще до того, як його схопить камера. Саме така «промальованість» і художність притаманна чудовим кінофільмам Веса Андерсона.

Звичайно, це не єдині режисери, які в той чи інший спосіб пов'язують свою кінематографічну діяльність із художньою творчістю. Ми лише відмітили одних

із найяскравіших представників подібної роботи. Кожен режисер у певній мірі митець і в ідеалі створює щось на кшталт Gesamtkunstwerk Вагнера (нім. «об'єднаний витвір мистецтва», «єднання мистецтв»), чим за своєю суттю і є кінематограф.

I.4. Анімація як особливий вид взаємодії кінематографа та живопису

Зовсім не випадково у фільмотворчому процесі режисери використовують методи роботи анімації. Остання, до речі, вважається повноцінним видом кіномистецтва. Її алгоритм створення відрізняється хіба що необхідністю малювання, але вона так само підлягає монтажу, зйомці, озвучуванню і дубляжу. De facto анімація – це рисовані фільми, що цікаво розглянути з точки зору взаємодії кінематографа та живопису. Одразу зазначимо, що мова йде про класичну мальовану анімацію, адже існують й інші її види, як-от лялькова та пластилінова. Однак технологія створення останніх у меншій мірі розкриває місце живопису в цьому кіномистецтві.

Мультиплікація була би неможлива без художників, адже на початку її зародження аніматор був обов'язково людиною, яка вміє малювати. Зараз уже існують багато цифрових технологій, за допомогою яких будь-хто може створити анімацію – потрібно лише вміти користуватися спеціальною програмою та розумітися на основах кіно. А раніше усе робилося тільки вручну, якщо ми говоримо про покадрову анімацію. Цей вид кіномистецтва – це справжнє оживлення графічного живопису та перенесення його у світ кінематографа. Якби не можливості кіно, то вона лишилась би не більше ніж ілюстрацією, чи коміксом. А так анімація здобула життя і стала рухомим зображенням, що повністю відповідає значенню французького терміну animation – одухотворення, оживлення.

Часом анімація зустрічається з кіно, і це стається дедалі частіше. Якщо деякі спецефекти вважати результатом анімації, то без неї не обходиться майже жоден сучасний фільм. Відтак, мистецтво малювати завжди грало і гратиме важливу роль у житті кінематографа. Як приклад взаємодії анімації та кіно і ще до того й живопису, наведемо одну із серій відомих фільмів про кролика Баґз Банні (Bugs Bunny) «Луні Тюнз: Знову у Справі» («Looney Tunes: Back in Action», США, Німеччина, 2003), де є цікава сцена з творами живопису. Таким чином вб'ємо двох зайців. Особливість цього фільму полягає в тому, що поруч із цілком реальними акторами «грають» мультиплікаційні персонажі – кролик Баґз Банні та качка Даффі Дак (Daffy Duck). Вони та деякі інші герої були домальовані поверх відзнятої кіноплівки. На диво, цей фільм виглядає досить органічно і навіть дотепно, незважаючи на те, що він поєднує у собі елементи анімації та звичайного ігрового кіно. Оригінальною є сцена, в якій головні герої потрапляють у Париж та умовний Лувр. Звичайно, там вони зустрічаються з такими відомими творами живопису, як «Мона Ліза» Да Вінчі, «Крик» Едварда Мунка, «Постійність пам'яті» Далі та інші. Те, що насправді не усі ці картини знаходяться в Луврі, мало хвилює режисерів та аніматорів, адже їм потрібні були відомі та неповторні твори задля видовищності того, що вони в результаті намалювали. За сценарієм, Баґз Банні та Даффі Дак втікають у музеї від їхнього ворога-мисливця. Але роблять вони це дивовижно – через полотна картин. Коли усі троє забігають в той чи інший твір, вони стають намальованими у стилістиці тих картин, а самі полотна оживають разом з ними і стають ареною анімації. У «Постійності пам'яті» персонажі розтікаються та стають гнучкими, як годинники Далі, а в «Крику» Мунка набувають відповідних кольорів та кричать, як головний герой картини (див. *Додаток 14*). Таким чином анімація стає простором, де можливо намалювати, домалювати і перемалювати абсолютно усе, а кіно – місцем зустрічі усього неможливого.

Кінематограф був би неповноцінним, не будь у ньому анімації. Вони взаємодоповнюють та живлять один одного, відкриваючи нові способи роботи із зображенням. Сам акт малювання дуже важливий не лише для мультиплікації,

але й для усієї історії кіномистецтва. Це та форма взаємодії кіно із живописом, яка супроводжує фільм на різних стадіях його творення: від замальовок художника-постановника і розкадровки режисерів до створення спецефектів та анімації всередині готової кінострічки.

Таким чином, живопис та кіно тісно пов'язані один з одним і мають багато спільного. Вони схожі у своїх зовнішніх аспектах так само, як і у внутрішніх. Їхні структурні елементи, візуальні компоненти, тематика, ідейність та смислове навантаження, їхня сутність та образна мова дуже близькі та взаємопроникні. Ці два види мистецтва активно взаємодіють на різних рівнях, зокрема кіно різними способами інтегрує у себе живопис, часом використовуючи його образну мову, а часом повністю переводячи його у свій екранний вимір. Багато режисерів використовують техніки образотворчого мистецтва та його естетику задля досягнення живописності власних фільмів. Більше того, основи живопису можуть лежати в основі окремих видів кіномистецтва, як анімація. Комунікація між образотворчим мистецтвом та кіно триває дотепер та приносить свої плоди, народжуючи живописні кінематографічні картини.

РОЗДІЛ II. ОСОБЛИВОСТІ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ЖИВОПИСУ В КІНЕМАТОГРАФІ

Одним із видів взаємодії кінематографа та живопису є репрезентація останнього в екранному світі. Таке відтворення може мати різноманітні форми і, відповідно, нести різний зміст та ідею. У цьому розділі ми спробуємо охарактеризувати, які саме бувають ці форми, що кожна з них репрезентує, і яке місце живопису в кожній з них. Від того, як і з якою метою образотворче мистецтво постає на екрані, різнитимуться і кінотехніки, за допомогою яких його зображають.

II.1. Форми репрезентації живопису у кінематографі

Запропонуємо власну класифікацію видів репрезентації живопису у кінофільмах. Умовно поділимо їх таким чином: відтворення живопису через історію художника, через історію самого твору, через інститут музею, репрезентація у кримінальному жанрі, побіжна згадка та алюзії на відомі художні твори. Зрозуміло, що провести чітке розмежування не завжди вдається можливим, адже в одній кінострічці можуть бути присутні одразу декілька форм репрезентації живопису. Тому кожний з цих видів проілюструємо на прикладі тої чи іншої групи фільмів, в якій вони найбільш яскраво виражені.

Найчастіше живопис знаходить своє втілення на екрані через постать художника. Існує велика кількість кінострічок, що розказують історію того чи іншого визначного живописця і в такий спосіб переміщують образотворче мистецтво у сферу кінематографа. Оскільки життя художника нерозривно пов'язане з його творчістю, живопис неминуче фігурує у таких фільмах. Для прикладу розглянемо стрічки «Гріх», «Вільям Тернер», «Клімт», «Поллок», «З любов'ю, Вінсент», «Андрій Рубльов» та «Етюди про Врубеля».

«Гріх» («Il Peccato», Росія, Італія, 2019) – біографічний фільм Андрія Кончаловського про життєвий і творчий шлях визначного скульптора і

живописця Мікеланджело Буонарроті. Це історія особистої драми митця, який став жертвою обставин свого часу. Здається, він любив мистецтво більше за людей, і його не розуміли. А якщо розуміли, то використовували цю слабкість Мікеланджело для власної користі. Кончаловському вдалося показати історію художника того періоду, коли він створив найкращі свої шедеври: розписав Сікстинську капелу, зробив усипальницю папи Юлія II та фасад Базиліки Сан-Лоренцо. Вийшла не просто біографія митця, а досить філософський фільм. Спеціально для нього була побудована «Сікстинська капела», відтворена в точності, якою вона була за часів Мікеланджело. Глядач має змогу споглядати і відтворені розписи, фрески художника, а в кінці кінофільму ще й найвідоміші скульптури рук Мікеланджело. «Гріх» показує самого генія й історію творення його шедеврів. Уся стрічка знята у сіро-білих, тьмяних тонах, і навіть коли справа доходить до живопису, він лишається в такій же колористиці. Показуючи скульптури великого митця, режисер вирішив акцентувати увагу на їх пластиці та найбільш вражаючих фрагментах. Камера ходить їх частинами, злегка призупиняючись на окремих деталях. У цьому фільмі про мистецтво більше говорять, ніж показують, адже величність генія Мікеланджело не потребує унаочнення. Однак живопис репрезентований рівно стільки, скільки неможливо про нього мовчати, говорячи про Мікеланджело.

Кінокартина британського режисера Майка Лі (Mike Leigh) «Вільям Тернер» («Mr. Turner», Великобританія, Франція, Німеччина, 2014) – це теж історична драма-біографія відомого англійського художника-мариніста Вільяма Тернера. Як і попередній фільм, вона розказує про життя та перепиті митця, його творчий шлях та світобачення. Щоправда, вона менше заглиблюється у загальнолюдські та філософські проблеми, зосереджуючись саме на постаті Тернера як художника свого часу. Протягом усього фільму ми маємо змогу спостерігати, як митець, у прекрасному виконанні Тімоті Сполла (Timothy Spall) до речі, робить замальовки з натури та працює у своїй майстерні. Нам показують, як замішують фарбу, ґрунтують полотно та набивають його на раму, чистять пензлі та взагалі малюють картину. Ми бачимо увесь процес творення живопису

аж до виставки в художній Академії, де картини у золотих рамах заповнюють стіни. Крупним планом зображують, як Тернер пише, а потім показують загальний план усієї картини, що виходить в результаті. Глядач ніби проживає життя цього художника, побувавши там, де він проводить свій час за тим щорічним розкладом, за яким жив сам Тернер. Ми дізнаємось його кола спілкування, трохи пізнаємо характер цієї людини і головне, весь час знаходимось у світі живопису, зустрічаючись з полотнами. На початку фільму є сцена, де Тернер та його знайомі художники розглядають напрочуд велику та високу картину. Її масштаб змушує митців задирати голову вгору, тому і ракурс зйомки стає знизу вгору. І як би ми не дивились на ту картину, камера дивиться так, а не інакше, весь час зберігаючи відчуття, що ми стоїмо на місці тих художників. Коли у цьому фільмі зображують живопис, здебільшого камера статична, якщо це не стосується полотна у процесі малювання Тернером. Що важливо, ця кінострічка максимально історична, і в ній фігурує абсолютно реальний живопис Вільяма Тернера та справжні картини, за які творці дякують у титрах багатьом музеям світу. Фільм «Вільям Тернер» – це дещо сумна історія художника, який випередив свій час та був інакшим, не таким як інші академіки. Мимоволі можна закохатись у професію живописця та його картини, споглядаючи дивовижні пейзажі, які, сподіваємось, бачив Тернер. Полотна тут – важлива частина самого митця, те, що визначило його життя і візуальний ряд цього фільму.

Оригінально підходить фільм Рауля Руїса (Raúl Ruiz) «Клімт» («Klimt», Німеччина, Австрія, Франція, Великобританія, 2006), розповідаючи про Густава Клімта, до репрезентації його живопису. Тут не просто зображують справжні полотна художника чи то на виставці, чи у його майстерні, а за допомогою мови кіно передають ось ту фантазійність та химерність робіт Клімта. У фільмі часто використовують дзеркала та оптичні ілюзії, які віддалено нагадують полотна митця. В одній із сцен розбивається дзеркало і його частинки створюють цікаве мозаїчне зображення, камера перевертається догори дригом і вловлює золотаве світло – усе це разом викликає в пам'яті картини Клімта (див. Додаток 15). Час

від часу персонажі фільму ніби розчиняються у його фактурах, раптом крізь них починають проступати його полотна (*див. Додаток 16*). Важливу роль у цій кінокартині відіграє рух камери. Вона, здається, абсолютно вільна: захоче – перевернеться, захоче – почне обертатися, або взагалі викривить зображення. Таким чином передаючи примхливий світ Густава Клімта і його творчості.

Ніде так багато не малюють, як у фільмі Еда Харріса (Ed Harris) «Поллок» («Pollock», США, 2000). Драма про життя непересічного американського художника Джексона Поллока насичена фарбою та живописом так, що здається, ми малюємо разом з ним. Глядач стає свідком творчого шляху митця, змін у його стилі, манери написання полотен і зрештою відкриває новий метод малювання, метод Поллока. Під динамічну музику геній у виконанні Еда Харріса на наших очах створює шедеври, розплескує фарбу, промальовує картини, наносить фінальні штрихи. Він живе у фарбі, у своєму мистецтві, і ми живемо у цьому світі разом з ним. Цей фільм дає можливість відчувати себе поруч із великим художником, пережити те, чого ми вже ніколи не зможемо у реальному житті. Величезні полотна, тонни фарби, сміливі образи і форми – усе це схоплено камерою, усе як справжнє. Ні на мить не сумніваєшся у тому, що перед тобою Поллок, його картини, його майстерня, коли насправді – це лише фікція, створена кінематографістами та художниками. Це надзвичайна здатність кіно: запевнити нас у своїй реальності. І живопис у цьому фільмі – це інструмент моделювання цієї реальності.

Одним із найулюбленіших художників, про яких знімають кіно, є, безумовно, Вінсент ван Гог (Vincent van Gogh). Існує більше десятка фільмів, які розказують історію цього геніального митця. І в кожному з цих фільмів так чи інакше репрезентований живопис через постать художника. Однак у 2017 році на екрани вийшла безпрецедентна картина Дороти Кобелі та Г'ю Велчмана (Dorota Kobiela, Hugh Welchman) «З любов'ю, Вінсент» («Loving Vincent», Great Britain, Poland, 2017). Це біографічний анімаційний фільм, якому вдалося стерти межі між живописом і кінематографом, фільмом та мультфільмом. Хотілося б віднести його до нового жанру «кінематопис» чи «живописограф». Це

надзвичайна кінокартина, над якою працювало щонайменше 126 художників з різних країн впродовж чотирьох років! Результат приголомшливий: 65 000 кадрів – це олійний живопис у стилі Ван Гога. «Все було картиною на полотні, – каже Г'ю Велчман. – Ніякого калькування (tracing), ніякого нічого. Щоб намалювати початковий кадр, де ми переходимо із «Зоряної ночі», пішло шість годин. Тож йдеться про два тижні, щоб зробити секунду. Це зайняло 20 тижнів, щоб намалювати той десятисекундний кадр – ви дивитесь на півроку чийогось життя» [35].

«З любов'ю, Вінсент» – це феноменальний приклад рівноцінної співпраці художнього та кінематографічного мистецтва. Справа в тім, що над його створенням працювали саме художники олійного живопису, а не професійні аніматори – цим він відрізняється від інших анімаційних фільмів. Це був масштабний живописний проект, який відцифрували та переклали на мову кінематографа. Кадри-картини фактично наносились поверх відзнятих матеріалів з реальними акторами – творці фільму у прямому значенні наклали живопис на кіно. «З любов'ю, Вінсент» повністю відтворює твори Ван Гога: «Зоряна ніч», «Автопортрет», «Соняшники», «Зоряна ніч над Роною» та ще більше 120 картин, які лягли в основу фільму.

Історія розказана через листи Ван Гога, філософські роздуми його і про нього, через реальних історичних постатей з портретів самого художника. Що цікаво, живопис не є персонажем цього фільму. Він не в центрі уваги як об'єкт, а скоріше як засіб вираження, технічний прийом. Про живопис як картини згадується лише в тій мірі, наскільки це необхідно для розповіді. Режисери прагнули показати історію великого митця, використовуючи його творчість, його манеру і стиль. Крізь призму фарб спробувати побачити цей світ у русі, як його, можливо, бачив Вінсент Ван Гог. Часом у кадрі фігурує зворотня перспектива, порушена лінійна, що не додає реалістичності, до якої тяжіє кінематограф, а наближає саме до стилю Ван Гога. Однак таким чином глядача занурюють у світ художника, змушують у певній мірі переосмислити його життя та ті ж картини – побачити їх під іншим кутом – «живими», рухомими.

Описуючи кіно про художників неможливо не згадати драму Андрія Тарковського «Андрій Рубльов» (СРСР, 1966), яка розповідає історію життя славетного іконописця XV ст. Цей фільм дещо перегукується зі стрічкою Андрія Кончаловського, адже показує шлях митця невідривно від часу, в якому він живе. Щоправда, у Тарковського зображена надзвичайно болісна правда та реалії тогочасного існування. Режисер підіймає важливі соціальні, філософські та моральні, духовні питання, які знаходять своє відображення у житті Андрія Рубльова. Разом з іншим іконописцем Феофаном Греком вони розмірковують про буття, сутність життя, про долю Христа і про місце іконописця у цьому суєтному світі. Тут показують пошуки монументального живописця, проблеми, з якими він зіштовхується у своїй творчості, невідповідність канону та вимог баченню художника, його ідеї зображення любові, а не страху. Білі стіни ще нерозписаного храму говорять самі за себе. «А по-моєму, краще й не треба», – каже Рубльов. Сакральний живопис ніби протиставляється жорстокості людей, адже як може щось таке світле й піднесене до Бога існувати у світі «темних». І лише в кінці чорно-білого фільму з'являються кольорові ікони руки Андрія Рубльова. Камера повільно ними блукає, зосереджуючись на різних фрагментах, а ікони «тануть» одна в одній під патетичну музику.

Зачаровує своєю поетичністю кінофільм Леоніда Осики «Етюди про Врубеля» (СРСР, 1989), у якому розповідається історія визначного живописця Михайла Врубеля. Створений за сценарієм Сергія Параджанова, він розкриває чарівну душу художника: його радощі й страждання, думки, бажання і мрії. Сам голос митця веде оповідь, перегортаючи київські сторінки свого життя. «Етюди про Врубеля» – це поєднання живопису, поезії та музики, які сплелись у кінематографічну історію. Розписи Володимирського собору, Кирилівської церкви, ікони Врубеля, його ескізи та акварелі – усе оживає на екрані, постає перед глядачем у спробі осягнути самого художника, зрозуміти його, збагнути незбагненне. Живописом тут милуються, ним захоплюються, здається, самі кінотворці. За кожним твором показана своя історія, яка є лише частиною бентежного життя Михайла Врубеля.

Живопис у кінематографі також може бути репрезентований через власне конкретний твір. Наприклад, фільм «Дівчина з перлинною сережкою» («Girl with a Pearl Earring», Великобританія, Люксембург, 2003), названий за однойменною картиною відомого нідерландського художника Яна Вермера, розкриває таємницю одного з найбільш популярних творів мистецтва. Увесь сюжет зосереджений навколо передісторії, процесу написання та власне створення знаменитого шедевр. Безумовно, фільм стосується і самого художника, адже ми бачимо його живопис, як він працює. Однак в центрі уваги історія однієї картини. Відтак більше зображують героїню, що стала прототипом твору, фарби, які використовують для її написання, тканини та сережки, що є однією з найважливіших деталей, як у фільмі, так і в картині (див. Додаток 17). Нам показують, як ймовірно дівчина позувала, як Вермер писав її портрет, і що вийшло в результаті. В якийсь момент на екрані повністю відтворюють відоме полотно, коли модель завмирає так, як потім опиниться у рамі (див. Додаток 18). У самому кінці фільму крупним планом знімають справжню картину «Дівчина з перлинною сережкою», камера поступово відходить назад, і перед нами постає шедевр мистецтва у всій його красі (див. Додаток 19).

Не менш цікавим є фільм польського режисера Леха Маєвського (Lech Majewski) «Млин і хрест» («Młyn i krzyż», Польща, 2011), який розкриває долі персонажів з відомого полотна Пітера Брейгеля «Шлях на Голгофу» (Див. Додаток 20). Слоган цієї кінокартини звучить так: «За кожною величною картиною стоїть ще більш велична історія» (англ. «Behind every great painting lies an even greater story»). Режисер спробував розкрити історію написання відомого твору та показати історію у самій картині. Автором оповіді виступає герой Пітера Брейгеля, який пояснює глядачеві, що і як він зобразив на полотні та які події життя стоять за усім цим. «Моя картина розкаже вам багато історій. Вона буде величезною і розкаже вам усе», – каже він. Фактично твір живопису перетворюється на фільм, а його персонажі на героїв, що в ньому грають. На початку і в кінці стрічки актори завмирають у позах з картини – перед нами інсценування полотна Брейгеля (див. Додаток 21). Потім ми бачимо ескізи

художника і дізнаємось історії деяких з ключових постатей твору. Художник пояснює, що відбувається на його картині і як кожен опинився у тому чи іншому положенні. Протягом усього фільму використовується техніка мет-пейнтінгу, в якій фоном служить тло «Шляху на Голгофу» Пітера Брейгеля (*див. Додаток 22*). «Млин і хрест» – це досить оригінальне прочитання твору живопису та його переведення на мову кіно. Ожививши часи Середньовіччя, він змушує задуматись, яка історія стала поштовхом до створення визначного твору мистецтва. Завершується фільм оригіналом картини Брейгеля, що спокійно висить у музеї, приховуючи за своєю статичністю бурхливу життєву історію.

Ще одна з форм репрезентації живопису – через зображення інституту музею в кіно. Так як музей – це осередок мистецтва, таке собі місце концентрації художніх творів, то відтворення його простору в кінострічці автоматично тягне за собою втілення живопису на екрані. Так, наприклад, у фільмі Джема Коена (Jem Cohen) «Музейні години» («Museum Hours», Австрія, США, 2012) наратором виступає музейний працівник, який розмірковує про сутність музею, картин та відвідувачів, що приходять їх споглядати. Цей фільм не намагається нічого прикрасити чи дофантазувати, він напрочуд прозаїчний і часом схожий на документальне кіно. Його кадри повсякденного життя перемежуються зі статичними зображеннями різноманітних картин, що знаходяться у музеї. Глядач ніби стає членом екскурсійної групи і слухає та роздивляється картини. Ми бачимо полотна такими, якими вони є у музеї – ніякої драматизації чи поетики. У цьому фільмі твори живопису – це твори живопису. Вони – жителі музею, в якому розгортаються події. Картини зображені статично так, як їх бачать відвідувачі. Вони спочивають у рамах, прикрашаючи музей та цей фільм.

Зовсім з іншої сторони репрезентують живопис фільми кримінального жанру, у яких йдеться про різноманітні афери, пов'язані з дорогоцінними творами мистецтва. Це кіно про аукціони, викрадення, махінації, які стосуються живопису. У таких стрічках акцент зроблено не стільки на естетичний аспект, скільки на вартість художніх творів, і вони переносяться у центр уваги, як найбільш бажаний предмет, навколо якого і зосереджено сюжет кінокартини. У

якості прикладів ми розглянемо кінофільми «Афера Томаса Крауна» та «Найкраща пропозиція».

Часом афера може бути настільки ж вишуканою, як і твір мистецтва, якщо мова йде про «Аферу Томаса Крауна» («The Thomas Crown Affair», США, 1999). Це авантюрний фільм про успішного бізнесмена, якому настільки нудно, що він шукає гострих відчуттів. А викрасти картину з-під носа у музею і повернути її на місце так, щоб ніхто не помітив – достатньо весело. Не рахуючи сцену, де сплячуть чи то копію, чи оригінал Ренуара, до живопису в цьому фільмі ставляться з благоговінням. Адже полотно Моне «Сан-Джорджо Маджоре у сутінках», якщо вірити героям, коштує близько 140 мільйонів доларів. За сюжетом, картину викрадають з Метрополітен музею в Нью-Йорку, але в реальному житті вона знаходиться у Національному музеї в Кардіффі. Що не грає ні найменшого значення для творців фільму, оскільки головне – видовищність, гучні назви та цифри. Живопис тут є у якості жертви злочину, часом приманки, але в цілому – джерелом фінансової цінності. І в певній мірі, рушієм сюжету. Окрім Моне, згадують іще картину Рене Магрітта «Син людський», яка теж стає частиною витівки хитрого багатія. Він наряджається в точності, як герой цього полотна, що допомагає йому втекти від поліції та повернути ще одну маленьку аферу (див. Додаток 23). Живопис в «Афері Томаса Крауна» – це важлива та захоплива деталь, яка тримає напругу всього фільму. Глядач разом з героями ніби крутиться навколо тих картин, весь час лишаючись сконцентрованим, аби не пропустити повз себе безцінний твір мистецтва.

«Найкраща пропозиція» («La migliore offerta», Італія, 2013), драма режисера Джузеппе Торнаторе (Giuseppe Tornatore), розповідає трагічну історію обману успішного аукціонера Верджела Олдмана. Це психологічний трилер, якому не бракує філософського змісту. Головна ідея фільму вкладається в одну-єдину фразу: «В кожній підробці є доля істинності». Оскільки мова йде про аукціони, глядач безперечно зустрічається з творами живопису. Торнаторе вдалося ідеально зобразити світ мистецтва й грошей, вир підробок, оригіналів та махінацій художнього ринку. Головний герой – справжній поціновувач

мистецтва. Настільки, що незаконно збирає власну колекцію відомих жіночих портретів, які ховає у великій кімнаті, що вся завішана цими полотнами. Коли Олдман заходить до сховку, він сідає і повільно роздивляється свої безцінні картини. Камера неспішно проходить полотна так, що ми їх споглядаємо з точки зору героя. Очі переходять від однієї до іншої, погляд блукає, де-не-де зупиняючись. Режисеру вдалося передати і пласкість творів живопису, і відчуття, що ми у якомусь музеї. Коли в кінці аукціонера пограбують і заберуть усі ці полотна, його розпач і душевне спустошення передасть контраст білої стіни, на якій лишились тільки сліди від рам картин (*див. Додаток 24*). Впродовж фільму герой також проводить оцінку художніх творів. Тут їх показують надзвичайно близько, неначе під лупою експерта. У Верджела Олдмана є ще одна особливість – він носить рукавички, щоб ніяк не контактувати із зовнішнім світом. Він знімає їх лише тоді, коли оглядає твори живопису. Олдман надзвичайно ніжно і чуттєво торкається полотен, що показує нам його бережливість та любов до мистецтва. Це загалом передано крупними планами поверхонь картин та обличчя аукціонера. Живопис у цій кінострічці став певним прототипом, другим Я головного героя. За допомогою нього вдалося передати усю сутність персонажа, ми ніби отримали ключик до його душі і разом з ним закохались у ті портрети. Що цікаво, у титри включили усі полотна та їх авторів, представлених у фільмі, разом із подяками галереям. Картини ніби стали повноцінними акторами, що зіграли важливу роль у «Найкращій пропозиції». Але чи були це підробки, чи реальні полотна Дюрера, Ван Дейка, Веласкеса, Дега, Рубенса, Рафаеля та багатьох інших – достеменно невідомо. Увесь фільм створений на межі реальності та фантазії, часом там фігурують абсолютно вигадані твори та художники, а іноді цілком справжні. Дізнатись, що було істинним, а що зіграним – це виклик цього кінофільму.

Також живопис може бути згаданий у кінематографі цілком побіжно. Це той випадок, коли художній твір відіграє другорядну роль у тому чи іншому фільмі і не знаходиться в центрі головної лінії сюжету. Наприклад, у знаменитій стрічці Уільяма Уайлера (William Wyler) «Як вкрати мільйон» («How to Steal a

Million», США, 1966) з Одрі Хепберн (Audrey Hepburn) та Пітером О'Тулом (Peter O'Toole) у головних ролях сюжет крутиться навколо статуї, яку герої Ніколь та Саймон намагаються вкрати з приміщення музею. Знову-таки, щойно у кадрі з'являється музейний простір, постають і твори живопису. Однак в цьому кінофільмі вони радше персонажі епізодичних ролей. Коли двоє «грабіжників» вичікують у своїй тісній хованці в музеї і вони явно втомлені, на екрані йдуть три статичні кадри різних картин, а потім такий же кадр головних героїв. Настрій та емоції на полотнах повністю відповідають стану персонажів фільму. Фігури на картинах так само схилені, або підпирають своє обличчя рукою, як героїня Одрі Хепберн. Зморені картини стають паралеллю до зморених Ніколь і Саймона у темній комірчині. Більше того, коли ми після цих статичних кадрів бачимо головних героїв дальнім планом, їхня хованка на темному тлі того, що довкола, виглядає неначе картина у рамці (див. Додаток 25). Схожу допоміжну роль посилення емоції грають твори живопису ще в одному епізоді цього фільму. Коли Саймон, дочекавшись потрібного моменту, вибирається зі сховку і приступає до виконання свого підступного плану, на екрані знову з'являються три кадри уже інших мистецьких творів, які ніби реагують на дії головного героя. Ці персонажі своїм поглядом виражають певний подив, засудження та збентеження. Здається, що вони не просто неживі полотна у музеї, а справжні свідки того, що відбувається у його стінах (див. Додаток 26). Такий цікавий прийом чудово вписався у загальну тематику кінокартини, допоміг передати необхідний настрій та став дотепною «родзинкою» сцен фільму «Як вкрати мільйон». Оскільки ця стрічка пов'язана зі світом мистецтва, музеєм та підробками художніх творів (батько Ніколь, Шарль Бонне, був майстерним художником-шахраєм), то не дивно, що різноманітні полотна час від часу фігурують на екрані протягом усього фільму. Ми регулярно бачимо твори живопису у будинку Бонне, у центрі експертизи, де працює Саймон, коли Шарль малює картину Ван Гога, чи продає на аукціоні Поля Сезанна. Таким чином, витвори образотворчого мистецтва візуально насичують увесь фільм та створюють відповідну атмосферу, навіть не будучи у центрі постійної уваги.

Цікава репрезентація живопису присутня у фільмі Акіри Куросави «Сни» («夢 юме», Японія, США, 1990). Важко віднести його до якоїсь конкретної з перерахованих вище категорій, адже фільм складається з восьми новел, одна з яких розказує історію зустрічі із Ван Гогом. Головний герой роздивляється картини художника у музеї, а потім ніби переноситься крізь полотна і опиняється у світі великого майстра. Він блукає пейзажами Ван Гога, зустрічається з ним, маючи невеликий діалог, а далі наче стає посеред олійного живопису художника, шукаючи вихід назад. Окрім перенесення в життя таких полотен Ван Гога як «Пшеничне поле з воронами» та «Міст Ланглуа», Акіра Куросава створює ілюзію знаходження юнака безпосередньо у картинах художника, коли усе навколо стає олійними мазками або замальовкою олівцем (див. Додаток 27). Ці кадри досить схожі, до речі, зі стилем фільму «З любов'ю, Вінсент», який ми згадували раніше. Ця новела за рахунок зміни текстур, простору, реального та намальованого передає ось ту фантазійність та ілюзорність, яка притаманна сну.

Однією із найцікавіших форм репрезентації живопису в кінематографі є алюзії на відомі художні твори. Оживити на екрані знаменитий твір мистецтва – улюблений прийом багатьох кінорежисерів. Час від часу ми помічаємо сцени, які виглядають напрочуд знайомими, ніби бачимо їх не вперше. Якщо взяти до уваги, що це відтворені полотна, то так і є. Рембрандт, Ботічеллі, Сальвадор Далі, Караваджо, Мікеланджело, Брейгель – це далеко не повний список цитованих художників. Режисери раз-у-раз звертаються до картин визначних живописців і створюють алюзії на їх твори у своїх кінофільмах.

Перш за все, щоб віддати шану мистецтву. Коли у фільмі «цитують» полотна геніїв живопису, це певний знак поваги та визнання. У такий спосіб віддають належне художнім титанам та мистецькому світу в цілому. Кінорежисер входить у творчий діалог та створює «інтерартивну» (від англ. *inter* та *art* – внутрішньомистецький) комунікацію, таку собі матрицю мистецтв.

По-друге, живопис може слугувати для кінематографа джерелом натхнення і своєрідною базою образів. З полотен режисер може запозичити багато незвичайних, креативних ідей. Як зазначалося вище, картини – це ті ж

зображення, тож вони допомагають кінотворцям виставити належний поетичний кадр, підказують оригінальні рішення перспективи, композиції, кольорових комбінацій, світла etc.

По-третє, алюзії на відомі художні твори можуть бути присутні у кінострічці заради цікавості. Це певний різновид гри з публікою. Режисер ніби заховує перлину живопису в матерії свого фільму і спостерігає, чи помітить це глядач, чи зрозуміє відсилку. У такий спосіб він створює певний мистецький ребус, таємний шифр: закладає у цілісний код кінофільму частину коду образотворчого мистецтва. Якщо глядач дешифрує цей код, то долучиться до діалогу і відчує себе ще більш причетним. Адже ніщо так не єднає, як знання спільної таємниці. Якщо ж уявити фільм як нашарування різноманітних кодів, то зрозумівши алюзію на певний шедевр живопису у ньому, ми розблоковуємо наступний рівень і зчитуємо його. Коли цього не відбувається, і публіка пропускає такий прийом повз себе, нічого катастрофічного для сприйняття чи розуміння фільму не стається. Просто глядач не відповідає на гру режисера і споживає лише базовий код кінострічки. Так, алюзія на картину може бути лише маленькою прикрасою, цікавим додатком у фільмі, яка зробить його більш візуально насиченим та естетично інтелектуалізованим для вибагливого глядача.

По-четверте, «цитування» відомого художнього твору, окрім своєї естетичної функції, здатне нести і змістову. Така алюзія може слугувати метафорою режисера, яка передасть бажане повідомлення і заданий настрій стрічки. Картина, включена у текст фільму, часто відповідає сцені, у якій вона з'являється. Між ними можна провести пряму паралель чи то за темою, чи за символікою. Алюзія у такому випадку слугує допоміжним засобом, який підсилює виразність того чи іншого епізоду у фільмі. Наприклад, у стрічці Андрія Тарковського «Соляріс» (СРСР, 1972) головний герой Кріс у виконанні Донатаса Баніоніса в кінці усіх подій фільму повертається назад на Землю до свого батька. Він зустрічає його на порозі дому, і вони застигають у позі персонажів картини Рембрандта «Повернення блудного сина». Кріс, як блудний син, стоїть на колінах в обіймах батька (див. Додаток 28). Тут сюжет сцени

повністю відповідає відомому полотну, яке додало ще більше виразності і допомогло створити відповідну атмосферу. Як відомо, Андрій Тарковський також часто звертається до живопису Пітера Брейгеля для передачі відповідного настрою своїх робіт. Так само, як український режисер Леонід Осика у кінокартині «Камінний хрест» (СРСР, 1968) створює пряму алюзію на полотно Брейгеля «Притча про сліпих». У ній сліпі музики приходять на прощання Івана Дідуха з односельцями перед його від'їздом до Канади. З їх появою змінюється настрій епізоду, і глядач разом з героями із певним смутком та острахом спостерігає за ходою сліпих. Здається, у них уособлена невідома доля родини Дідухів, що на них чекає на чужині. Вони, неначе ті незрячі, йдуть у незвідане.

Список алюзій на картини у кіно нескінченний. Десь вони більш видимі, десь – ледь помітні. Режисери продовжують звертатися до відомих художніх творів, і ви можете легко знайти ці мистецькі цитати – варто лише бути більш уважним. Найчастіше такі алюзії є саме у фільмах, де якимось чином репрезентований живопис, адже режисери просто не в змозі встояти перед такою спокусою відтворити те чи інше полотно. Також щоб краще ознайомитися з прикладами подібних алюзії, радимо переглянути відеопроєкт британського режисера Вугара Ефенді (Vugar Efendi), який називається «Кіно зустрічає мистецтво» («Film Meets Art») [48]. У ньому він зібрав власну колекцію цитованих картин у різних кінофільмах. Поруч із зображенням і назвою полотен режисер розмістив сцени із фільму, в якому є алюзія.

Зрозуміло, що живопис зображується у кінематографі за різних обставин, у різних ситуаціях. Він несе той чи інший зміст згідно з умовним простором і часом, в якому він присутній. Так само він виконує певну роль та має особливу функцію від фільму до фільму. Так, художні твори можуть бути репрезентовані цілком серйозно, такими, якими вони є в установах музею, наприклад, або ж бути частиною комедії, як у фільмі «Містер Бін в Америці» («Bean», Великобританія, США, 1997) про однойменного славнозвісного персонажа-роззяву. Події розгортаються в умовній галереї у Лос-Анджелесі навколо відомої картини американського художника Джеймса Вістлера «Аранжування в сірому і

чорному. Мати художника». Містера Біна помилково прийняли за доктора мистецтвознавства і допустили до цінного полотна, що стало фатальним прорахунком галереї. Адже герой випадково псує твір мистецтва. Спочатку глядачеві показують, наскільки важлива ця картина в історії живопису, а потім на неї чхають у прямому значенні цього слова, випускають з рук, наступають ногами, дістають із рами, заплямовують і знищують частину твору розчинником. Фінальний штрих – Містер Бін «реставрує» картину, домалювавши ручкою карикатурну голову «Матері Вістлера» (див. Додаток 29). Усе це досить кумедно, адже ми розуміємо абсурдність ситуації і малоймовірність такого у реальному житті (хоча випадки вандалізму у світі мистецтва все-таки існують). Проте картина у цьому фільмі потрібна лише для демонстрації усіх витівок Містера Біна. Вона – це засіб досягнення ефекту комічного, робочий матеріал талановитого клоуна. Апогей цієї історії стається, коли герой підмінює реальне полотно на сувенірний плакат, приліплений жувальною гумкою до рами, і ніхто не помічає різниці. Можливо, це сатира на світ мистецтва. Але як би там не було, «Мати Вістлера» знаходиться у центрі сюжету цього фільму і дозволяє кінематографу робити із собою усе, що завгодно. Усе, аби публіка сміялась. До речі, у фільмі є алюзія на іншу картину, «Крик» Едварда Мунка. У момент, коли Містер Бін розуміє, що накоїв, він хапається за обличчя і ніби кричить, як персонаж цього полотна (див. Додаток 30).

У своїй роботі ми здебільшого згадували відомих художників, їхні світові шедеври та найбільш визначні твори мистецтва. Однак не варто забувати і про сучасний живопис ХХІ ст., який так само знаходить відображення в кінематографі. Зважаючи на епатажність та виклик до публіки, який він часто несе у собі, не дивно, що його теж зображують комічно. Наприклад, у стрічці Олів'є Накаша та Еріка Толедано (Olivier Nakache, Éric Toledano) «Недоторкані», або «1+1» («Intouchables», Франція, 2011), є цікава сцена, де два головних герої споглядають твір сучасного мистецтва: на великому білому полотні одна бризка червоної фарби (див. Додаток 31). «Ви купите цей мотлох за 30 тисяч?! – питає один з них, показуючи на картину. – У хлопця кров із носа пішла, а він просить

за це 30 тисяч...». Ця сцена чудово демонструє нерозуміння багатьох людей сучасного живопису. За рахунок невеликого дотепного діалогу навколо досить сумнівного полотна режисеру вдалося точно передати стан речей на сьогодні. Захоплений погляд одного і зневажливі жести другого героя, між якими встала картина, створили контраст, який викликає посмішку.

II.2. Кінотехніки, якими зображують живопис у кіно

Від того, як зображують образотворче мистецтво в кіно, залежать і техніки, якими для цього послуговуються. Для репрезентації живопису потрібно відповідне світло, правильний ракурс зйомки, прийоми руху камери та кіноефекти. Операторська робота так само грає важливу роль, як і впродовж усіх зйомок кінофільму. Адже за допомогою різних технік потрібно не лише зобразити чи відтворити художній твір, але й передати його живописність, фактуру, колористику. У глядача має бути відчуття, ніби він споглядає цей твір безпосередньо, не відчуваючи присутність камери, чи екрану.

Оскільки полотно картини – це двовимірна поверхня, то часто у фільмотворчому процесі намагаються досягти саме ефекту площинності. Щоб передати пласке тло художнього твору зазвичай використовують техніку «зум» (англ. zoom – збільшення зображення, наїзд). Її суть полягає у зміні фокусної відстані об'єктиву камери, що дозволяє переходити від крупних планів до загальних і навпаки (zoom-out та zoom-in відповідно). «Під час зуму здається, що камера просувається по пласкій поверхні, так як кожна точка зображення рухається з однаковою швидкістю» [32, с.50]. Таким чином не створюється ефект об'ємності предметів у кадрі. Відтак, картина може бути передана саме як пласке полотно, а не суто зображення з нього. Цікаво, що техніку зуму використовують не лише при показі власне твору живопису, але й коли цей твір відтворюють реальні персонажі у кінофільмі, тобто коли ми маємо справу з алюзією на картину. У такий спосіб режисер передає природу споглядання полотна. Так ніби

ми спостерігаємо не за подіями фільму, а за тлом художнього твору. Як приклад, наведемо сцену із фільму Луїса Бунюеля «Вірідіана» («Viridiana», Іспанія, 1961). В одному з епізодів режисер вирішив відтворити відомий твір Леонардо да Вінчі «Тайна вечеря», коли жебраки влаштовують гуляння в домі багатих хазяїв, що поїхали. У самий розпал свого бенкету вони опиняються у позах апостолів та Христа з фрески славного художника (див. Додаток 32). «Бунюель починає зі сцени загального плану, так щоб глядач міг вловити 13 трапезників у фігурі «Тайної вечері»; далі він приближує (zooms in) до жебрака по центру... Оскільки Бунюель свідомо пародіює відому фреску, ефект зуму, який нагадує пласку поверхню картини, є найбільш підходящим» [32, с. 50 – 51]. Звернемо увагу, що спочатку нам представляють усю картину так, як би ми її побачили, кинувши перший загальний погляд. А потім, як би її роздивлялись окремими частинами, коли наше око затримується то на одному фрагменті, то на іншому, і нарешті фокусується. Картину показано таким чином природньо. Окремо можна сказати, що в даному випадку Луїс Бунюель робить алюзію на відомий художній твір з метою підкреслити контраст учасників двох трапез. На фоні священної вечері бенкет убогих жебраків виглядає ще більш аморальним. А подібне порівняння видається вкрай абсурдним і навіть дещо комічним.

Техніка панорамування (англ. ranning) та відповідний тип кадру «whip pan shot» (іноді «swish pan») також може створювати ефект пласкої поверхні. Його суть полягає у швидкому обертанні камери по одній осі, переходячи від одного об'єкта до іншого. Таке швидке переміщення не дає змоги сфокусуватися і заглибитися у зображення до того, як камера зупиниться. Це і створює відчуття двовимірного простору. За рахунок швидкості людське око не встигає вловити перспективу і встановити відстані до предметів, що знаходяться між двома кінцевими точками. Відтак ці точки, вважайте кадри, на момент стають для нього абсолютно пласкими, наче стінами, від яких відштовхується об'єктив кінокамери, ніби відбивається м'ячик. Ефект цієї техніки можна чудово помітити у вже згаданому фільмі Веса Андерсона «Королівство повного місяця». За рахунок панорамування та зуму впадає у вічі особлива пласкість та картинність

цієї стрічки. Переходи між сценами зроблені здебільшого саме таким рухом камери.

У цьому ж фільмі є ще одна техніка, яку режисери зазвичай використовують для того ж ефекту площинності. Це «tracking shot» (англ. зйомка, що слідує) – коли камера рухається разом з актором чи об'єктом зйомки. Якщо її ще помістити на операторський візок (англ. dolly), а той, у свою чергу, на рейки, то рух камери буде настільки плавним та синхронним з актором, що простір навколо здаватиметься цілком пласким. Тут, знову-таки, суть у русі, який нівелює тривимірність реального простору.

Зважаючи на нерухомість творів живопису, їх часто зображують у кіно за допомогою статичної камери. Щойно картина входить у кадр, камера фіксується і разом з нами споглядає твір мистецтва. Полотно може вміщатися повністю, включаючи рамку і частину інтер'єру, а іноді нам показують лише шматочок тої чи іншої картини. Кут зйомки може бути різним залежно від того, що саме хотів передати режисер. Однак камера не рухається, залишаючись статичною так само, як зображуваний живопис.

Ще один досить частий прийом – зум-аут, коли спочатку знімають крупним планом якусь одну деталь чи найбільш цікаву частину твору мистецтва, а потім камера від'їжджає назад, поступово виводячи загальне зображення. Зазвичай таку техніку застосовують, коли треба додати таємничості, чи просто зацікавити глядача, що лише може здогадуватися, яке ціле стоїть за показаною деталлю.

II.3. Роль художника в кіно

Коли ми говоримо про взаємодію кінематографа та живопису, важливо відмітити особливу роль художника-постановника. У попередньому розділі ми уже торкалися роботи іншого виду художників у кіно, цифрових живописців – аніматорів. Зараз же час віддати належне праці реальних рисувальників.

Художник-постановник – це права рука режисера, людина, яка втілює у життя його творчий задум. Це той, хто займається так званою екранографією – мистецтвом живопису в кіно. Художник-постановник створює ескізи сцен і декорацій, образотворчо розписує кадри, художньо оформлює знімальний майданчик, підбирає потрібний реквізит і визначає місця для натурних зйомок. Ось, що пише про цю роботу у своєму щоденнику відомий радянський художник-постановник Давид Ельєвич Винницький: «З художника починається визначення образотворчого стилю картини. Він перший повинен у своїх ескізах цей стиль передати. За його ескізами і під його безпосереднім керівництвом будуються павільйонні декорації. А на натурі...роль художника зводиться в першу чергу до дуже суворого відбору в самій натурі необхідних об'єктів для зйомки, до активної участі в komponуванні цих об'єктів в кадрі, тобто до створення кінематографічних композицій...потрібної в цій сцені тональності, як світлової, так і кольорової...Не буде зайвим режисеру врахувати думку художника-постановника під час монтажу фільму, оскільки він може суттєво допомогти в складних і чисто художніх питаннях стиковки кадрів за тональністю та кольором» [5, с. 103]. Як бачимо, цій професії відводиться одне з чільних місць у всьому фільмотворчому процесі. Адже фактично художник-постановник працює не лише із самим кадром, а й із його наповненням.

Вдала співпраця режисера зі своїм художником так само, як і з іншими членами знімальної групи, призводить до народження справжніх кінематографічних шедеврів. Ми вже раніше зазначали, що робота режисера часом схожа з тою, що у художника. Досить часто сам режисер у певній мірі виступає в ролі живописця. Наприклад, колись «для Ейзенштейна було звичаєм починати роботу над фільмом з багаточисельних рисунків та композицій», аби ретельно пропрацювати кожний кадр [5, с. 14]. А відомий кінорежисер та оператор Сергій Павлович Урусевський вимагав, щоб художники малювали кадри майбутніх сцен у мініатюрі. Ті маленькі намальовані кадрики потім лягали в основу ключових епізодів кінофільму [5, с. 40]. Гадаємо, за допомогою такої промальовки режисерам набагато легше візуалізувати те, що вони б воліли в

результаті бачити на екрані. Відтак, художник-постановник займається «попередньою матеріалізацією ідей режисера і сценаристів» [5, с. 79].

Взаємодія художників та режисерів – це дивовижний, цікавий, творчий процес, під час якого художню мову перекладають на мову кіно. У цьому процесі відбувається синтез двох мистецтв, які разом створюють прекрасне зображення. Цікавим з цієї точки зору є фільм «Молитва за гетьмана Мазепу» (Україна, 2001), у якому видима плідна співпраця таких потужних особистостей, як кінорежисера Юрія Іллєнка та художника Сергія Якутовича. Робота над цією картиною була досить виснажлива і непроста, адже на майданчику, як завжди, сходяться два інтереси – режисерський та художній. Поєднати їх, знайти компроміс і досягнути бажаного результату – ось це і є майстерність. До того ж у фільмі усе створювалось вручну: художник традиційно власноруч промальовував декорації і костюми. У своєму інтерв'ю Сергій Якутович сказав: «Мені було цікаво, тому що Іллєнко запропонував, перш за все, нову образотворчу форму в кіно. Ми справді кинули виклик фільму «Володар кілець» і усім цим комп'ютерним спецефектам» [13, с. 24]. Художнику було відведено дуже важливу роль і його участь та вклад у картину «Молитва за гетьмана Мазепу» колосальні. Незважаючи на те, що його «весь час мучило питання, чи вийде поєднати кіно, театр і малярство», ми можемо з впевненістю сказати, що вийшло [13, с. 28].

Художник – незамінна людина у фільмотворчому процесі. Його робота є вагомим внеском для усієї кінокартини. Часто саме від художника-постановника залежить візуальна складова фільму, його стиль та власне зображення. Це людина, яка багато в чому допомагає режисеру, надаючи його стрічці бажану форму та вигляд. Художникам ми завдячуємо декораціями, місцями натурних зйомок, постановкою кадрів, костюмами, загальним стилістичним оформлення фільму etc. І плідна співпраця режисерів з ними призводить до появи надзвичайно довершених кінокартин.

Підсумовуючи можна сказати, що репрезентація живопису у кінематографі різниться за своїм тематичним, семантичним, емоційним та символічним навантаженням. У світі кіно мистецтво набуває різноманітних форм та змісту в

залежності від фільму, в якому воно фігурує. Живопис з'являється у стрічках про художників, про картини, музеї, аукціони чи різні афери, пов'язані з образотворчим мистецтвом, тощо. Також він може бути присутній у будь-якому кінофільмі, якщо на те є воля режисера, адже мистецтво – це сильний виражальний засіб. Живопис буває у центрі сюжету, або згадується мимохідь, як маленька деталь. Він постає у різному світлі залежно від мети творців та повідомлення, яке має нести. Твори живопису у фільмах фігурують як у профіль, так і в анфас, частково або повністю, статично чи у русі, крупним планом чи дальнім. Усе залежить насправді від бачення творців, технічних можливостей, жанру фільму та ролі, яка відводиться мистецтву. Більше того, у різних формах репрезентації живопису застосовуватимуться різні кінотехніки, які чи не найкраще передадуть той зміст, що його нестиме художній твір. Але так чи інакше любителі мистецтва помітять його у багатьох кінокартинах, адже живопис – це невід'ємна частина нашого буття, яке втілює на екрані кінематограф.

ВИСНОВКИ

Так, кіно пов'язане із живописом, його тяглість простежується як і в структурних елементах та внутрішньому наповненні, так і в техніці. Розвинувшись у повноцінний вид мистецтва, кінематограф багато що почерпнув зі свого попередника та не перестає це робити і досі.

У цій роботі ми охарактеризували схожі риси двох мистецтв та можливі форми їх взаємодії. Було показано, що насправді кінематограф та живопис мають набагато більше спільного, ніж може здатися на перший погляд. Їхні методи роботи із зображенням досить подібні. Навіть постать режисера у певній мірі аналогічна до художника, який працює із візуальним матеріалом. Це, у свою чергу, створює сприятливі умови для взаємодії та співпраці кінематографа з живописом, як двох надзвичайно потужних видів мистецтв.

Ми побачили, що живопис відіграє важливу роль у фільмотворчому процесі, починаючи з використання художньої мови та його технік режисерами і власне акту малювання до репрезентації творів живопису в кіно та роботи художника-постановника.

У роботі було визначено художні техніки, якими послуговуються у кіномистецтві та описано, як їх запозичають та адаптують для потреб кіно.

Також було проаналізовано особливості творчого підходу режисерів Сергія Параджанова, Пітера Гріневея, Веса Андерсона та інших й охарактеризовано взаємовідносини їхнього кінематографа із живописом. Таким чином ми вказали на місце та можливі форми впливу образотворчого мистецтва на кіно.

Окремо було згадано анімацію як найбільш промовистий приклад співпраці двох мистецтв. Вона стала місцем зустрічі художників та кінотворців на екрані та стерла чіткі межі між живописом та кінематографом.

Як один із видів взаємодії двох мистецтв ми описали феномен відтворення художніх творів у фільмах та визначили основні форми репрезентації живопису

в межах кіно, запропонувавши відповідну класифікацію. На наш погляд, твори образотворчого мистецтва, що так чи інакше фігурують у кінострічках, варто розподіляти згідно з контекстом, в якому вони з'являються, та метою, що її переслідує режисер. Від цього залежатиме й сутність і форма, у якій живопис буде втілено на екрані. У цій роботі було зазначено і кінотехніки, за допомогою яких репрезентують живопис у кінематографі, та причини їх використання під час створення фільму.

Ми зазначили, яку роль відіграє художник-постановник в кіно, описавши завдання, що він виконує у фільмотворчому процесі, та вказали на важливість його співпраці із режисером.

Взаємодія живопису та кіно склалась історично та набула свого розквіту із розвитком кінематографа. Ці два види мистецтва комунікують на багатьох рівнях, поділяючи зображення як метод вираження. Кіно різним чином інтегрує у свою структуру образотворче мистецтво, тим самим посилюючи власну образність. Безперечно, цей феномен є цікавим і корисним для подальшого вивчення і потребує ширшого аналізу для більш повного розкриття.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Базен А. Что такое кино? Москва, 1972. 384 с.
2. Бенъямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости: избранные эссе. М.: Медиум; Москва, 1996. 239 с.
3. Брюховецька Л. Кіномистецтво. К.: Логос; Київ, 2011. 391 с.
4. Вечное движение / С. Параджанов // Журнал «Искусство кино». 2001. №12. Режим доступа: URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2001/12/n12-article4> (дата звернення: 06.05.2020).
5. Винницкий Д. Из дневника художника-постановщика. М.: Издательство «Искусство»; Москва, 1980. 189 с.
6. Говорить до неї / О. Брюховецька // Журнал «Кіно – Театр». 2003. №2. Режим доступа: URL: https://ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=96 (дата звернення: 07.05.2020).
7. Живопис як естетичне повідомлення в ігровому кіно / Є. Миропольська // Естетика і етика педагогічної дії. 2012. № 3. С. 191-198. Режим доступа: URL: <http://dspace.pnpu.edu.ua/bitstream/123456789/641/1/Myropol.pdf> (дата звернення: 09.05.2020).
8. Исповедь Сергея Параджанова / Г. Закоян // Журнал «Киноведческие записки», 1999. №44. Режим доступа: URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/print/sendvalues/658/> (дата звернення: 06.05.2020).
9. Кавалерідзе – авангардист / О. Мусієнко // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2013. № 18. С. 218-231. Режим доступа: URL: [file:///C:/Users/hp/AppData/Local/Packages/Microsoft.MicrosoftEdge_8wekyb3d8bbwe/TempState/Downloads/Nvkkarogo_2013_12_19%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/hp/AppData/Local/Packages/Microsoft.MicrosoftEdge_8wekyb3d8bbwe/TempState/Downloads/Nvkkarogo_2013_12_19%20(1).pdf) (дата звернення: 07.05.2020).

10. Миславський В. Кінословник: терміни, визначення, жаргонізми. Харків, 2007. 327 с.
11. Неймовірна історія в іспанському світі / Л. Брюховецька // Журнал «Кіно – Театр». 2003. №2. Режим доступу: URL: https://ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=87 (дата звернення: 07.05.2020).
12. Новаторство візуального живопису та кіномислення у фільмі «Два дні» / С. Борденюк // Журнал «Кіно – Театр». 2020. №3. С. 38-41.
13. Символічний жест чи вибух несвідомого / О. Брюховецька // Журнал «Кіно – Театр». 2003. №2. С. 24-31.
14. Ушаков М. Три оператори. К.: «Укртеакіновидав»; Київ, 1930.
15. Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. СПб: «Сеанс»; Санкт-Петербург, 2016. 440 с.
16. Art as Experience / J. Dewey. USA: Penguin, 2005. 371 p.
17. Being Naked – Playing Dead: The Art of Peter Greenaway / A. Woods. UK, 1996. 324 p.
18. Cinema and Intermediality: The Passion for the In-Between / Á. Pethő. UK: Cambridge Scholars Publishing, 2011. 525 p.
19. Film as Art / R. Arnheim. USA, 1957. 230 p. Режим доступу: URL: http://www.adambrothanek.com/wp-content/uploads/2014/09/Arnheim_Rudolf_Film_as_Art.pdf (дата звернення: 04.01.2020).
20. Film directing shot by shot: visualizing from concept to screen / S. D. Katz. USA, 1950. 366 p.
21. Film, Form, and Culture / R. Kolker. USA, 1999. 214 p.
22. Film, Form and Phantasy. Adrian Stokes and Film Aesthetics / M. O'Pray. New York: Palgrave Macmillan, 2004. 252 p.
23. Get Started in Film Making / T. Holden. UK, London: Teach Yourself, 2010. 286 p.

24. How to read a film: the art, technology, language, history, and theory of film and media / J. Monaco. New York: Oxford University Press, 1981. 533 p.
25. Looking At Movies: an Introduction to Film / R. Barsam. New York, 2004. 526 p.
26. Notes for a General History of Cinema / S. Eisenstein. Amsterdam: University Press, 2016. 545 p. Режим доступа: URL: [https://www.academia.edu/35347257/Sergei Eisenstein Notes for a General History of Cinema](https://www.academia.edu/35347257/Sergei_Eisenstein_Notes_for_a_General_History_of_Cinema) (дата звернення: 10.03.2020).
27. Problems of Film Direction / S. Eisenstein. Hawaii: University Press of the Pacific Honolulu, 2004. 1-35 p.
28. Roy Andersson's Tableau Aesthetic: A Cinematic Social Space Between Painting and Theatre / F. Chinita // Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies. 2018. №15. P. 69-86. Режим доступа: URL: [file:///C:/Users/hp/Desktop/Roy Anderssons Tableau Aesthetic A Cinematic Soci.pdf](file:///C:/Users/hp/Desktop/Roy_Anderssons_Tableau_Aesthetic_A_Cinematic_Soci.pdf) (дата звернення: 08.05.2020).
29. Signs and Meaning in the Cinema / P. Wollen. Bloomington: Indiana University Press, 1972. 176 p.
30. The Art of Watching Films / J. Boggs, D. Petrie. California: Mountain View, 2000. 570 p.
31. The Cinema as a Graphic Art / V. Nilsen. New York, 1959. 227 p.
32. The Film Experience. Elements of Motion Picture Art / R. Huss, N. Silverstein. New York: Dell Publishing Co, 1968. 172 p.
33. The Visual Story. Seeing the Structure of Film, TV, and New Media / B. Block. USA: Focal Press, 2001. 268 p.
34. Understand Film Studies / W. Buckland. US, 2010. 234 p.
35. 65,000 portraits of the artist: how Van Gogh's life became the world's first fully painted film/ N. Frizzell: веб-сайт. URL: <https://amp.theguardian.com/film/2017/oct/13/loving-vincent-van-gogh-painted-animation-dorota-kobiela-hugh-welchman> (дата звернення: 21.06.2020).

36. Долин А. Рой Андерссон: «Я до сих пор верю в справедливость революций»: веб-сайт. URL: <https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/cinema/roy-andersson-ya-do-sih-por-veryu-v-spravedlivost-revolyciy/> (дата звернення: 21.06.2020).
37. Гринуэй П. Дадим Микеланджело электричество! МОММА: веб-сайт. URL: <http://di.mmoma.ru/news?mid=933&id=216> (дата звернення: 21.06.2020).
38. Trompe-l'œil: веб-сайт. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Trompe-l'œil#Use_in_films (дата звернення: 21.06.2020).
39. Освітньо-професійна програма «Кінооператорство». Київський Національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенко-Карого: веб-сайт. URL: <https://knutkt.com.ua/komsya/2018-06-04-14-56-17/fah2018/434.html> (дата звернення: 21.06.2020).
40. Капралова А. Живопис і кіно: цитування та реконструкція контексту створення картин у фільмах: веб-сайт. URL: <https://plomin.club/painting-and-cinema-citation-and-reconstruction/> (дата звернення: 21.06.2020).
41. Гринуэй, Питер: веб-сайт. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Гринуэй,_Питер (дата звернення: 21.06.2020).
42. Нелепо Б. Уэс Андерсон: «Главным чувством была детская влюбленность». Сеанс: веб-сайт. URL: <https://seance.ru/articles/wes-anderson-interview/> (дата звернення: 21.06.2020).
43. Орлов П. Мастер: Педро Альмодовар: веб-сайт. URL: <https://tvkinoradio.ru/article/article15664-master-pedro-almodovar> (дата звернення: 21.06.2020).
44. Тримбач С. Кавалерідзе. Злива 13 квітня - день народження Івана Кавалерідзе (1887-1978). Національна спілка кінематографістів України: веб-сайт. URL: <http://ukrkino.com.ua/about/spilkanews/?id=12434> (дата звернення: 21.06.2020).

45. Золотий перетин: веб-сайт. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Золотий_перетин (дата звернення: 21.06.2020).
46. Художнє маскування: веб-сайт. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Художнє_маскування (дата звернення: 21.06.2020).
47. Кафедра кинооператорского мастерства. *ВГИК*: веб-сайт. URL: https://vgik.info/teaching/cameraman/list.php?SECTION_ID=291 (дата звернення: 21.06.2020).
48. Vugar Efendi: веб-сайт. URL: <https://vimeo.com/vugarefendi> (дата звернення: 11.05.2020).
49. Интервью с Педро Альмодоваром: веб-сайт. URL: <https://www.film.ru/articles/pedro-almodovar-rasskazal-o-svoih-glavnyh-filmah> (дата звернення: 21.06.2020).
50. The Art and Artifice of Peter Greenaway / A. Enns. *POSTMODERN CULTURE*: веб-сайт. URL: <http://www.pomoculture.org/2013/09/21/the-art-and-artifice-of-peter-greenaway/> (дата звернення: 21.06.2020).
51. The Art (and Challenge) of Making Painterly Cinema / N. Hajdin: веб-сайт. URL: <https://www.tiff.net/the-review/painterly-cinema> (дата звернення: 21.06.2020).
52. Долин А. Интервью – Уэс Андерсон, режиссер: веб-сайт. URL: <https://www.vedomosti.ru/library/articles/2014/03/07/intervyu> (дата звернення: 21.06.2020).

ФІЛЬМОГРАФІЯ

1. «Амелі» («Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain», Франція, 2001)
2. «Андрій Рубльов» (СРСР, 1966)
3. «Афера Томаса Крауна» («The Thomas Crown Affair», США, 1999)
4. «Бердмен» («Birdman», США, 2014)
5. «Вільям Тернер» («Mr. Turner», Великобританія, Франція, Німеччина, 2014)
6. «Вірідіана» («Viridiana», Іспанія, 1961)
7. «Все про мою матір» («Todo sobre mi madre», Іспанія, 1999)
8. «Готель „Гранд Будапешт“» («The Grand Budapest Hotel», США, Німеччина, 2014)
9. «Гріх» («Il Peccato», Росія, Італія, 2019)
10. «Два дні» (СРСР, 1927)
11. «Дівчина з перлинною сережкою» («Girl with a Pearl Earring», Великобританія, Люксембург, 2003)
12. «Етюди про Врубеля» (СРСР, 1989)
13. «Зет і два нулі» («A Zed & Two Noughts, Z00», Велика Британія, Нідерланди, 1985)
14. «Злива» («Офорти до історії Гайдамащини», СРСР, 1929)
15. «З любов'ю, Вінсент» («Loving Vincent», Great Britain, Poland, 2017)
16. «Камінний хрест» (СРСР, 1968)
17. «Клімт» («Klimt», Німеччина, Австрія, Франція, Великобританія, 2006)
18. «Колір граната» (СРСР, 1968)
19. «Королівство повного місяця» («Moonrise Kingdom», США, 2012)
20. «Луні Тюнз: Знову у Справі» («Looney Tunes: Back in Action», США, Німеччина, 2003)
21. «Містер Бін в Америці» («Bean», Великобританія, США, 1997)
22. «Млин і хрест» («Młyn i krzyż», Польща, 2011)

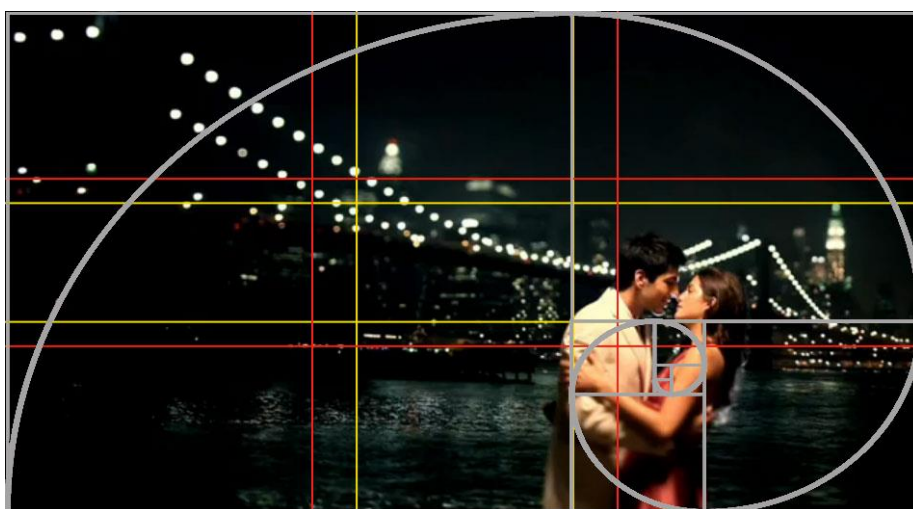
23. «Молитва за гетьмана Мазепу» (Україна, 2001)
24. «Музейні години» («Museum Hours», Австрія, США, 2012)
25. «Мулен Руж» («Moulin Rouge», Великобританія, 1952)
26. «Найкраща пропозиція» («La migliore offerta», Італія, 2013)
27. «Недоторкані», або «1+1» («Intouchables», Франція, 2011)
28. «Пісні з другого поверху» («Sånger från andra våningen», Швеція, 2000)
29. «Поллок» («Pollock», США, 2000)
30. «Приборкання норовливої» («Taming of the Shrew», Італія, США, 1967)
31. «Сидів голуб на гілці, міркуючи про буття» («En duva satt på en gren och funderade på tillvaron», Швеція, 2014)
32. «Сни» («夢 юме», Японія, США, 1990)
33. «Соляріс» (СРСР, 1972)
34. «Співаючи під дощем» («Singin' in the Rain», США, 1952)
35. «Тарас Бульба» (Україна, Росія, Польща, 2009)
36. «Тарас Трясило» (СРСР, 1926)
37. «Ти, що живеш» («Du levande», Швеція, 2007)
38. «Тіні забутих предків» (СРСР, 1965)
39. «Шкіра, в якій я живу» («La piel que habito», Іспанія, 2011)
40. «Як вкрати мільйон» («How to Steal a Million», США, 1966)

ДОДАТКИ

1. Схема взаємодії живопису, фотографії та кінематографа



2. Кадр, поділений за золотим перетином



3. «Приборкання норвливої» (1967)



4. «Тарас Бульба» (2009)



5. «Тарас Трясило» (1926)



6. «Співаючи під дощем» (1952), техніка trompe-l'œil

<https://www.youtube.com/watch?v=SND3v0i9uhE>



7. «Колір граната» (1968)



8. Ян Вермер «Алегорія живопису» та кадр із «Зет і два нулі» (1985)



9. Композиція і стилістика кадрів Роя Андерссона

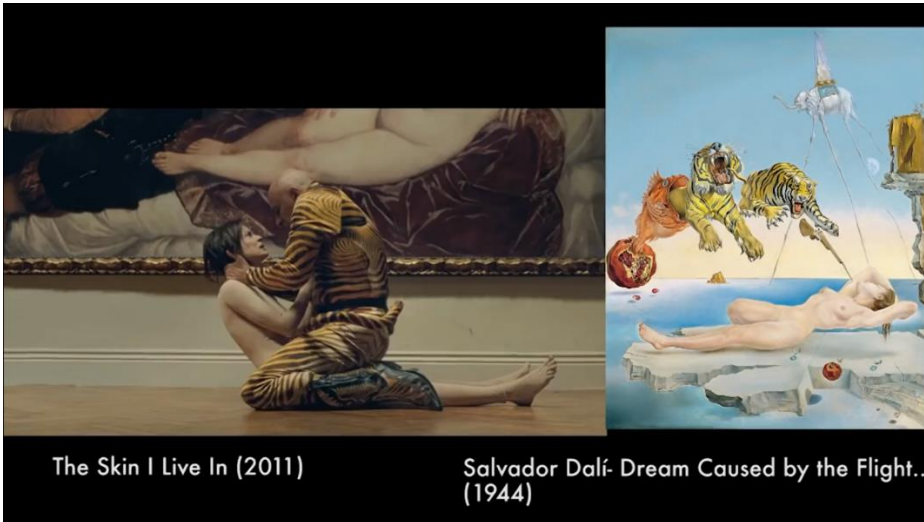


10. Гільермо Перес Вільяльта «Діоніс знаходить Аріадну на Наксосі» і
кадри із «Шкіра, в якій я живу» (2011)



11. Алюзії Педро Альмодовара на відомі полотна

<https://www.youtube.com/watch?v=yiVQg47Iymo>





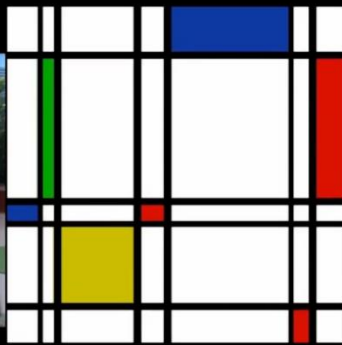
Bad Education (2004)



Ramón Masats- Seminaristas jugando al fútbol (1959)



Woman on the Verge of a Nervous Breakdown (1988)



Piet Mondrain- Composition Yellow, Blue and Red



Law of Desire (1987)



Edward Hopper- Lighthouse at Two Lights (1929)



The Skin I Live In (2011)



Tiziano- Venus with Organist and Cupid (1548)

12. «Готель „Гранд Будапешт“» (2014)





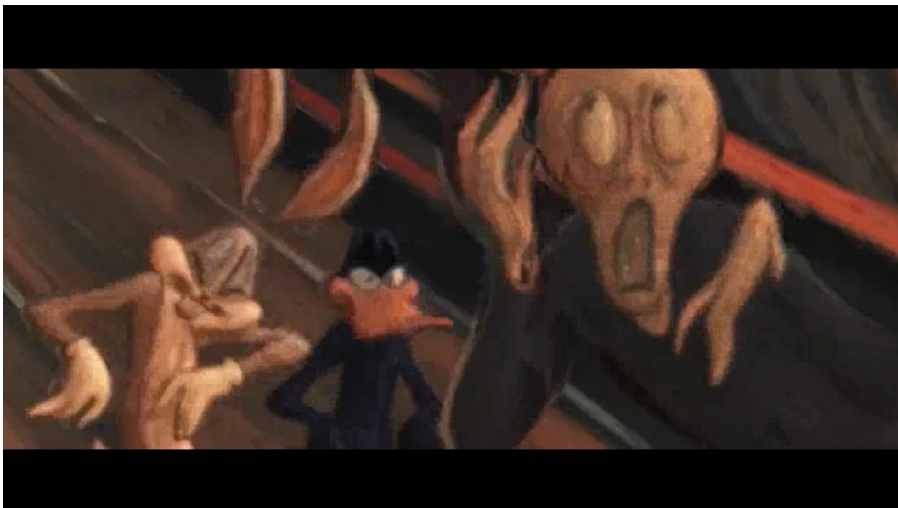
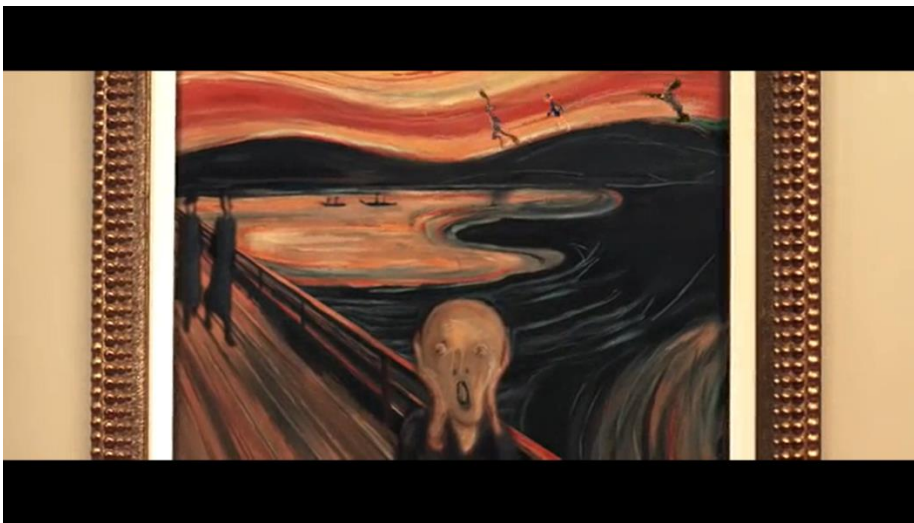
13. «Королівство повного місяця» (2012)





14. «Луні Тюнз: Знову у Справі» (2003)





15. «Клімт» (2006)



16. «Клімт» (2006)





17. «Дівчина з перлинною сережкою» (2003), деталі з портрету



18. «Дівчина з перлинною сережкою» (2003), відтворення картини



19. «Дівчина з перлинною сережкою» (2003), полотно Яна Вермера



20. Пітер Брейгель «Шлях на Голгофу»



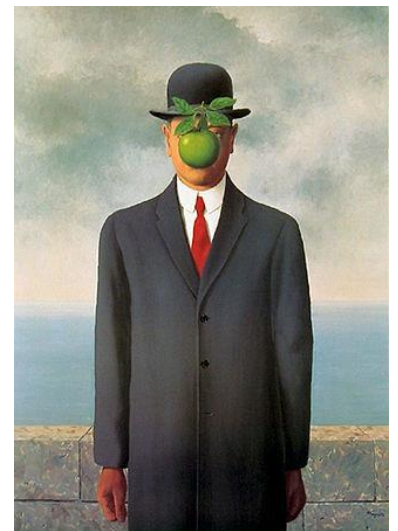
21. «Млин і хрест» (2011), інсценування полотна Брейгеля



22. «Млин і хрест» (2011), техніка мет-пейнтінгу



23. «Афера Томаса Крауна» (1999) та «Син людський» Рене Магрітта



24. «Найкраща пропозиція» (2013)





25. «Як вкрати мільйон» (1966)





26. «Як вкрати мільйон» (1966)



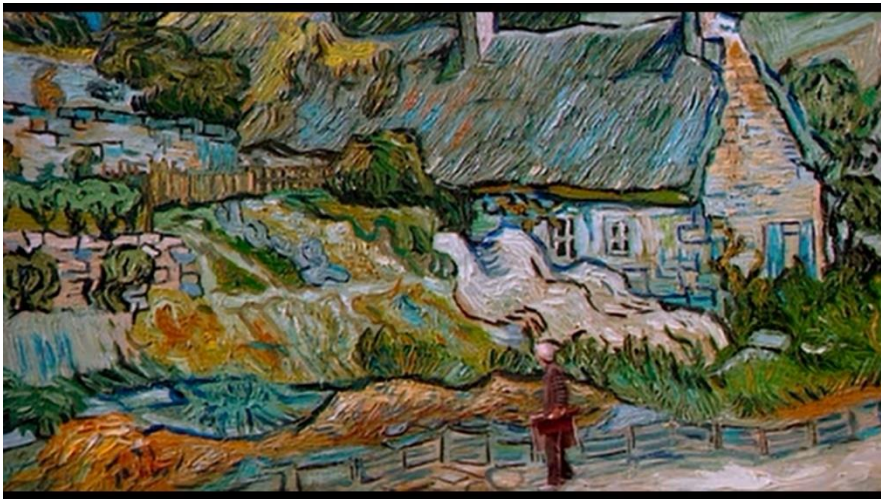


27. «Сни» (1990) та Ван Гог «Пшеничне поле з воронами», «Міст
Ланглуа»

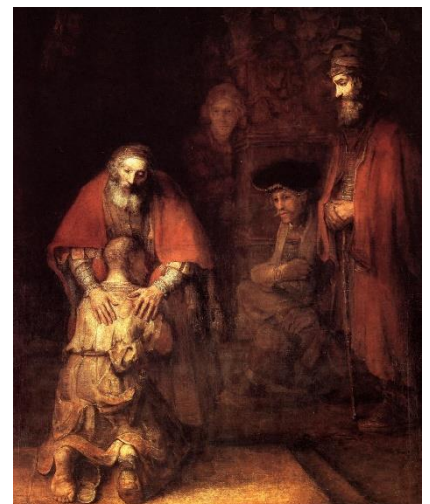




Блукаючи у світі Ван Гога



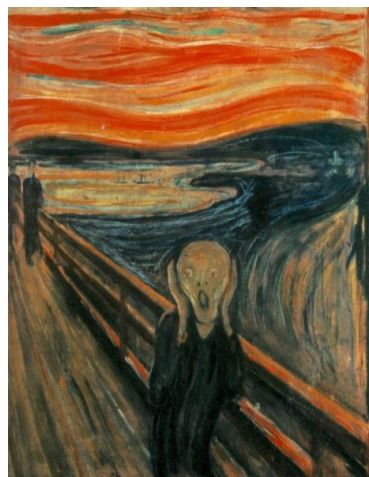
28. «Соляріс» (1972) та Рембрандт «Повернення блудного сина»



29. «Містер Бін в Америці» (1997) та «Мати Вістлера»



30. «Містер Бін в Америці» (1997) та Едвард Мунк «Крик»



31. «1+1», сучасне мистецтво



32. «Вірідіана» (1961) та Леонардо да Вінчі «Тайна вечеря»

