

*С. Коновалова*

## **ПРОБЛЕМИ ОПОВІДНОСТІ ТА ВІДСУТНІСТЬ МОНТАЖНОСТІ В РЕЖИСЕРСЬКИХ РОБОТАХ**

*S. Konovalova*

### **PROBLEMS OF STORYTELLING AND ABSENCE OF EDITING IN DIRECTOR'S WORKS**

Програми студентів творчих професій орієнтовані на набуття практичного досвіду. Цей досвід вони можуть отримати під час виконання творчих завдань, проходячи всі три етапи (підготовчий, знімальний, монтажно-тонувальний) створення аудіовізуального твору. І, як правило, труднощі в студентів виникають під час створення задуму та режисерської експлікації. Це пояснюється тим, що створену ідею сценарію, зазвичай, оповідання, текст, неможливо відзняти. Майбутній режисер має навчитися мислити монтажно. Таку теорію монтажу висував ще С. Ейзенштейн, і загальна його думка була така: екранний твір або фільм складається із зображень, які зіставляються так, що при русі просують сюжет у свідомості глядача. У такому сенсі варто звернутися до досвіду режисерів документального кіно, котрі знімають окремі фрагменти відео, які стикаючись один з одним і утворюють ті взаємозв'язки в голові глядача, що створюють асоціації та метафори. Наприклад, «букет з айстрами на столі» та «мама заплітає дівчині коси з бантами» — поєднавши ці кадри, ми можемо це назвати «1 вересня». Хоча самі по собі кадри окремі і не зв'язані. Якщо проаналізувати, то ми, розповідаючи історію один одному, робимо це кінематографічно або монтажно. Це може виглядати так: «Я стояв біля дороги. Лив дощ. Машини підсвічували фарами дорогу. Людина, що йшла повз мене, раптом сказала мені...». Усе це — готові монтажні кадри, по своїй суті — розкадровка. Сценарії студентів уже на початку неможливі для реалізації: «Хлопець, середнього віку, з жагою до незвичайного». Глядачеві не цікаво дивитись цю інформацію, йому потрібна драма. Робота режисера — це створення монтажного листа ще до початку знімального періоду.

Для того, аби натренувати цю навичку, студентам варто звернутися до практичних завдань, які спрямують їх до професійного світу. Так, наприклад, якщо поставити собі завдання «Як зняти музикантів, які піднімаються на сцену», то слід спробувати визначити план і ракурс. Потім знову задати собі запитання: «А чому цей ракурс буде цікавим глядачеві?», «Як визначити, який з способів буде кращим?». Для того, щоби це встановити, потрібно визначити мету та завдання нашої сцени. Таким чином ми зможемо конкретизувати своє завдання. Наприклад, ми маємо намір відзняти, як музикант хоче стати найкращим на виступі. «Як це зняти?» — це перше запитання, яке ми собі маємо поставити, і друге — зафіксувати нашу мету.

Після цього ми маємо подумати: «Яка сцена буде першою?», «Про що вона буде?». Найцікавіше для глядача — зрозуміти мотивацію протагоніста, побачити, як він пройде цей шлях. Керуючись цим ми можемо створити перший монтажний фрагмент під назвою «прийти першим» або «прийти заздалегідь». Тепер задаємо собі запитання — «Як це зняти?» кадр — хлопець піднімається по сходах музичної обсерваторії, ранок. Кадр — хлопець йде по темному коридору, кадр — сідає біля аудиторії. Наступне завдання режисера проаналізувати другу сцену, про що вона

має розповісти глядачеві? Як її назвати? Надалі студент має постійно запитувати себе, чи відповідає монтажний фрагмент завданню сцени? Важливим етапом над цією роботою — зрозуміти, у який момент ми закінчимо історію. Для цього на третьому етапі можна звузити та конкретизувати фінальне завдання сцени, аби дія між монтажними фрагментами не дублювала одна одну і не ставала нескінченною.

Виконання студентами такого, по суті, тренінгу впливає на розвиток абстрактного мислення, дозволяє критично аналізувати ідею, піддавати її конструктивній критиці, розуміти процеси створення більших та складніших аудіовізуальних творів.

Також слід зазначити, що в процесі виконання таких завдань варто пам'ятати, що кадр — це окремих фрагмент відео, який має бути достатнім сам по собі. Це означає, що використання додаткового обладнання — виключається як можливе (стедікам, рейка, еделькрон тощо).

Реалізація подібних завдань суттєво покращить режисерське чуття в студентів та упередить їх від помилок і труднощів на початкових етапах роботи над аудіовізуальним твором.

*Б. Фарафонов*

## **12 СХОДИНОК МАСШТАБІВ ЗОБРАЖЕННЯ, АБО ПРО НЕПРОСТЕ ПРОСТЕ**

*B. Farafonov*

## **12 STEPS OF THE SCALE OF THE IMAGE OR ABOUT THE DIFFICULT SIMPLE THINGS**

Серед засобів виражальності, які наявні в розпорядженні режисера кіно та телебачення, є і масштаб зображення основного об'єкта в кадрі. Як *засіб* виражальності він використовується з метою концентрації уваги глядача на зовнішніх чи внутрішніх обставинах розвитку взаємовідносин між об'єктом та світом, який його оточує. Як *прийом* концентрації уваги глядача масштаб зображення головного об'єкта в кадрі детерміновано певними правилами створення композиції кінокадру. У практиці творення екранного продукту, якщо міркувати про масштаб зображення, використовують термін «план зображення».

Визначення планів зображення і приведення їх до певної логічної відповідності розпочалося ще до появи кінематографу в мистецтві живопису й до нас дійшло як поняття пейзажного, портретного зображення, жанрової сцени та натюрморту в сенсі певних візуальних архетипів. Кінематограф адаптував ці методи, визначивши їх як «просторові плани», «жанрові сцени» та «портретні кадри», додавши поняття «деталь» як візуального акценту. Та насправді кожний план зображення є певним візуальним акцентом.

Нині ми можемо стверджувати, що під час аналізу масштабу зображення головного/основного об'єкта в кадрі слід виходити з того, що екранний твір є візуально-звуковою оповіддю про певний процес розвитку відносин між дійовими особами, що зумовлений конкретною причиною. Як екранна оповідь екранний твір складається з послідовності різномасштабних зображень, що в порядку показу розставлені за певною логікою оповіді, яку визначає автор твору. Оповідна структура екранного твору складається зі сцен демонстрації розвитку відносин,