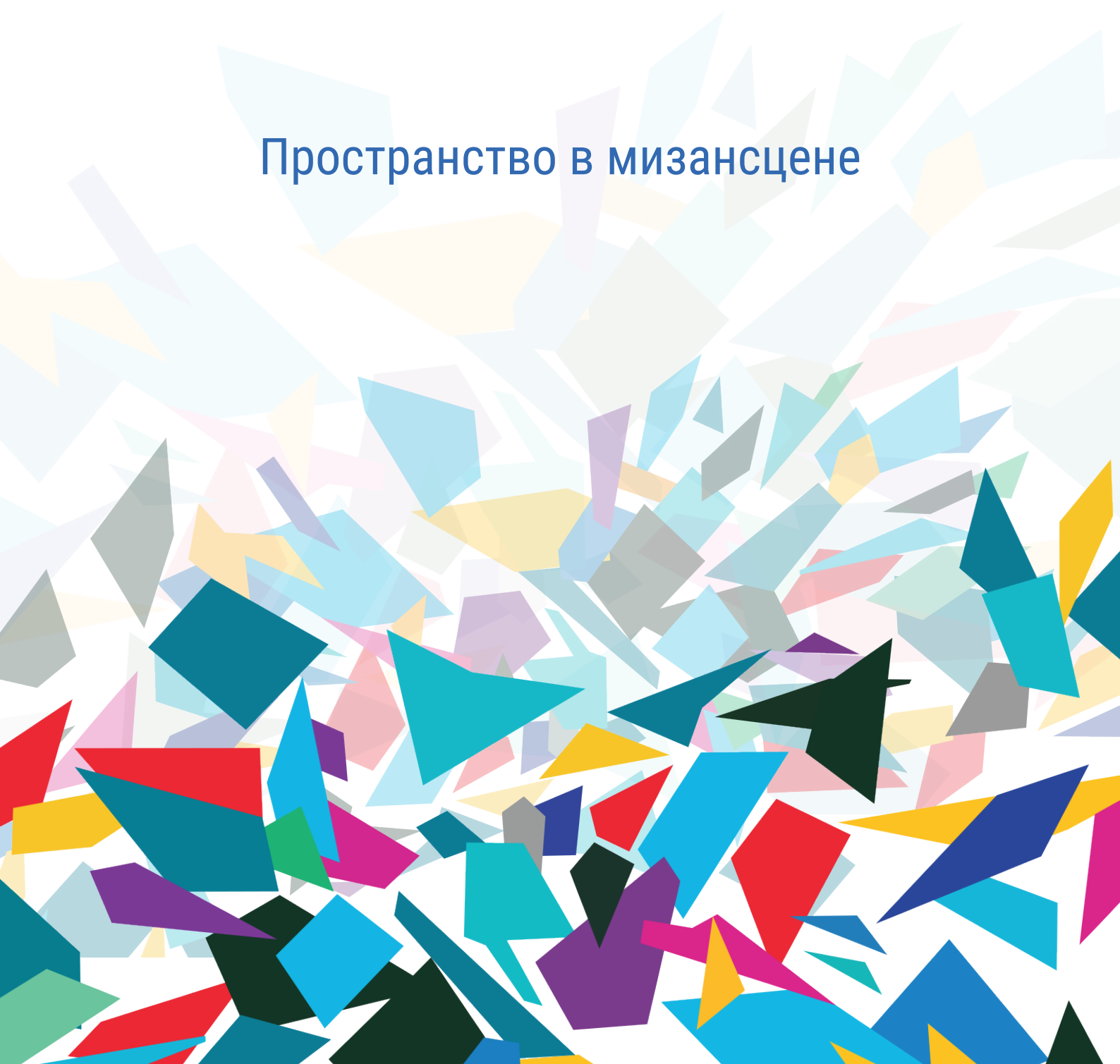


ВВЕДЕНИЕ В КИНОИСКУССТВО

Пространство в мизансцене





Фильмы:

«Приключение» Антониони

Основные идеи:

1. Базовой миссией режиссера является привлечение внимания зрителя к определённым важным моментам: выражениям лица, настроениям актёров в фильме. Также режиссёр хочет создать саспенс и увеличить любопытство зрителя посредством кадрирования и выставлением мизансцены.
2. В фильме «Приключение» тело Клаудии закрывает все части экстерьера, которые мы не видим, и благодаря этому у нас создается ощущение, что она ближе к нам, что мы её больше понимаем. Эта техника называется «перекрытием».
3. Каждому режиссеру присуща своя мизансцена. Именно она и формирует индивидуальный стиль художника.
4. Пространство, сам кадр фильма напоминает картину.
5. Плоская поверхность с разного рода полосами и цветами – вот что такое кадр фильма. Для того чтобы мы воспринимали кадр фильма как трёхмерное изображение, там создается мизансцена, в которой есть ощущение пространства и времени, в которых находятся главные герои фильма.
6. Техника балансирование кадра, так называемое внутрикадровое кадрирование, – это баланс предметов или людей в кадре.

Чтобы понять различные виды креативных решений, которые использует режиссёр для того, чтобы повлиять на наше восприятие фильма, давайте разберем конкретный пример. В фильме «Приключение» Микеланджело Антониони Сандро и Клаудия ищут Анну, которая мистически пропала. Клаудия – подруга Анны, а Сандро – любовник Анны. Под предлогом поиска Анны они отклонились от того, чтобы её найти. У них начался роман. Рядом с городом Ното они стоят на крыше церкви, откуда виднеются колокола. В этой сцене Сандро жалеет о том, что перестал заниматься архитектурным дизайном. Клаудия вдохновляет Сандро на то, чтобы он вернулся в свою профессию. В тот самый момент, когда он делает ей предложение выйти за него замуж, она в смятении и не может понять, что происходит.

Сандро подходит к ней ближе, Клаудия стоит спиной к зрителю в этом кадре. Поначалу мы видим, что он мрачно воспринимает её комментарий: «Почему всё не может быть гораздо проще?» Клаудия в этот момент пальцами сжимает верёвку от колоколов, а потом отворачивается от Сандро и уже теперь мы видим её лицо в следующем кадре. Теперь мы видим, что она обезумевшая от того, что сказал Сандро. В этот момент он отворачивается от зрителя, и видно, что он расстроен. Клаудия в этот момент высказывается: «Я бы хотела видеть все более чётко, чтобы картина была более ясна для меня».

Несмотря на то, что этот фрагмент короткий, в нём очень чётко показаны креативные решения мизансцены. Именно эта сцена показывает все возможности мизансцены: костюмы, декорации, макияж, игру актёров, Движение актёров в кадре и постановка света – все эти элементы влияют на то, чтобы передать атмосферу и настроение главных героев. Мы рассмотрели каждого из актёров по отдельности и увидели, какую роль каждый из них один играет, а в этой сцене их роли пересекаются.

Базовой миссией режиссера является привлечение внимания зрителя к определённым важным моментам:

- выражению лица
- настроениям актёров в фильме.

Также режиссёр хочет создать саспенс и увеличить любопытство зрителя посредством кадрирования и выстраиванием мизансцены. И в итоге режиссёр использует выразительные способы передачи эмоциональной составляющей в фильме. Все эти цели достигаются режиссером через создание мизансцены.

Как Антониони достиг правильного восприятия зрителем этой сцены между Сандро и Клаудией? В первую очередь мы акцентируем свое внимание визуально на актёрах, а не на ограждениях, которые их окружают. Основываясь на повествовании Антониони, Сандро и Клаудия должны быть интересны друг другу и, конечно же, зрителю. А в других сценах фильма они показаны незначительными персонажами, то есть они показаны маленькими фигурами в большом городе или маленькими фигурами по сравнению с океаном, в сцене у океана они также показаны мелкими фигурами. В этой же сцене на крыше церкви они сняты на среднем плане, и мы чётко видим выражения их лиц.



Более того, их отношения выходят на первый план именно благодаря расстановке мизансцены в этом кадре. Представьте первый кадр как двухмерное изображение: как картину, в которой Сандро и Клаудия нарисованы на фоне бледного неба. Мы видим долгие планы плеч и головы, которая контрастирует с прямоугольными формами балкона, на котором они стоят.

В первом кадре Сандро в основном освещает свет справа, и на его костюм и волосы падает свет справа, у него тёмные волосы, и выглядит он сурово благодаря контрасту белого неба, поскольку фильм чёрно-белый, и его темного силуэта. А Клаудия блондинка, которая меньше контрастирует с небом и с балконом, на котором она стоит, нежели Сандро в то время, как её контраст приходится на черную блузку в белый горошек.

Тем самым режиссёр более-менее балансирует этот кадр тем, что Сандро находится в левой части кадра и заполняет его полностью, а Клаудия находится в правой части кадра, тем самым в кадре налажен баланс. Очень сложно воспринимать этот кадр как двухмерный. Дело в том, что пространство показано так, как будто мы бы могли тоже находиться в нем вместе с актёрами и даже передвигаться там. Клаудия нам кажется ближе, потому что её тело закрывает все части экстерьера, которые мы не видим, и благодаря этому у нас создается ощущение, что она ближе к нам, что мы её больше понимаем. Эта техника называется «перекрытием». И она в кадре кажется крупнее, потому что находится ближе к нам в пространстве, в то время как Сандро находится вдалеке от нас. И это опять влияет на то, что она кажется нам ближе. Верёвка в кадре находится в первой трети нижней части кадра, и она разделяет возлюбленных. И опять в этом кадре используется техника, которая называется перекрытием.

Сандро закрывает собой и небо, и город, который остается за его спиной. И мы можем чётко увидеть трёхмерное объемное изображение этой сцены. Именно благодаря такому размещению, а также тому, как одеты актёры, как поставлен свет и какая выбрана декорация, как они движутся – всё это создает 3D объем изображения и полное ощущение того, что ты сам находишься вместе с главными героями в кадре. Антониони использовал такую мизансцену для того, чтобы подчеркнуть характеры актёров и их драматическую ситуацию в этой сцене. Но в полную меру драматическую ситуацию этой парочки мы узнаем только по истечении времени. Изначально вот это позиционирование дает нам подсказки на то, как дальше будет развиваться действие фильма. Тем самым этой мизансценой увеличивается напряжение и ожидание развития событий зрителем. В тот момент, когда Сандро делает предложение Клаудии, мы не видим выражение ее лица, мы видим только её спину и то, что верёвка от колокола очень туго натянута между ними. И поскольку Клаудия обращена к нему спиной, мы ожидаем её реакции на его предложение.

Антониони дает возможность Клаудии выразить свои чувства – она переходит границу верёвки, пропускает ее за своей спиной и становится лицом, как бы подтверждая, что она примет предложение Сандро. В тот же самый момент она сомневается, и зритель видит это по выражению её лица. Как только Сандро начинает на неё давить, она сразу поворачивается к нему спиной.

Все мы знаем, что лицо героев выражает их эмоции и их настрой. У другого режиссера, скорее всего, лицо Клаудии было бы уже видно в тот момент, когда Сандро делал ей предложение, но не у Антониони. Он дает возможность зрителю подумать, как ответит Клаудия, и не показывает её реакцию, на несколько секунд задерживая напряжение. Тем самым он скрывает её реакцию и потом, секундой позже, он показывает зрителю её смятение. Антониони разворачивает Клаудию лицом к нам, а к Сандро она поворачивается спиной – для того, чтобы мы акцентировали свое внимание на её жестах и на её фразе: «Я бы хотела видеть все в более упрощенном виде». Наше внимание сфокусировано на Клаудии в этот момент. Довольно скоро мы видим лицо Сандро, но к тому моменту беспокойство Клаудии уже захватило наше внимание полностью. Нам чётко видна реакция Клаудии, которая то отпускает верёвку между ними, то натягивает её, и в конце сцены её лицо озабочено и полно беспокойства. Таким образом, Антониони четко показал зрителю, что она сомневается и не знает, как ответить Сандро на его предложение выйти замуж.

Это короткий эпизод сцены, в которой точно видно, как мизансцена может повлиять на замедленное отражение чувств героев друг к другу и замедленный ответ героини, чтобы зритель мог сам додумать, что происходит с главным героем, когда он обращен к зрителю спиной.

Именно мизансцена дает возможность режиссёру выразить свое откровенное чувство через игру актёров, декорации, костюмы, направления света, жесты и фразы актёров. Каждая мизансцена присуща именно определённому режиссёру, у каждого своя мизансцена. Когда зрителю дают определённое направление, в котором будет развиваться действие фильма, мы можем сами в дальнейшем создавать собственную картину происходящего и, соответственно, додумывать, как будут развиваться действия фильма до конца.

Давайте посмотрим на несколько примеров фильмов, в которых пространство и время создают



определённое ощущение настроения, атмосферу фильма.

Пространство, сам кадр фильма напоминает картину.

Плоская поверхность с разного рода полосами и цветами – вот что такое кадр фильма. Для того чтобы мы воспринимали кадр фильма как трёхмерное изображение, там создается мизансцена, в которой есть ощущение пространства и времени, в которых находятся главные герои фильма. Именно благодаря постановке мизансцены мы понимаем, какие герои являются главными в фильме.

Возьмём, например, технику балансирования кадра, так называемое внутрикадровое кадрирование, – это баланс предметов или людей в кадре. Зачастую режиссёры стараются распределить предметы внутри кадра равномерно. И режиссер концентрирует изображение в верхней трети экрана – там чаще всего оказываются лица актёров, поэтому акцент режиссера приходится именно на верхнюю треть кадра. Если разделить кадр мысленно на три части горизонтально, то верхняя треть – это и есть то место, куда уходит большая часть фокуса во время кадрирования сцены. Поскольку кадр фильма – это горизонтальный прямоугольник, то режиссёр также старается сбалансировать левую и правую части кадра. Радикальный пример такого кадрирования называется «двусторонней симметрией». Приведем в пример фильм Чена Кайге «Жизнь на струне» – там можно увидеть именно двустороннюю симметрию рамки кадра. Наиболее часто встречающейся вариацией балансирования кадра является перевес в правую либо в левую сторону. Самым простым способом балансирования кадра является человеческое тело, которое можно поместить ровно по центру кадра, и согласно ему вы сможете отрегулировать баланс. Режиссер прибегает к балансированию кадра именно через человеческое тело для того, чтобы показать главенствующую роль в этой сцене либо актёра, либо предмета, который находится в центре кадра, и тем самым режиссёр оттеняет внимание зрителя от предметов и людей, которые находятся по сторонам от центра. Также для этого используются специальные камеры, которые размывают фокус на заднем плане и фокусирует внимание зрителя на переднем.

В фильме Микеланджело Антониони «Приключение» фокус переходит то на задний план, то туда, где у главных актеров происходит диалог друг с другом. Для перемены фокуса изображения с заднего на передний план используется другая камера, но это уже операторская техника. Для того чтобы использовать эту операторскую технику перевода фокуса, должно быть очень сильное обоснование. Например, перемена настроения актеров или изменение драматической ситуации у актеров, которое укажет зрителю на эту перемену в их жизни посредством перемены фокуса камеры. В случае использования техники смены фокуса без режиссерского видения такое акцентирование не работает. Сбалансированное изображение является нормой, но также отклонение от сбалансированного изображения может создать определенный эффект в фильме. Например, в фильме «Похитители велосипедов», когда отец получает новую работу, справа от него стоит толпа людей, которая перевешивает кадр вправо.

Другой пример: в фильме «Крик» Микеланджело Антониони есть кадр, когда главный герой и дерево акцентированно перевешивают правую сторону кадра, в то время как в левой стороне кадра мы ожидаем увидеть скрытое лицо женщины. Также этот кадр является примером балансирования кадра, но у Микеланджело Антониони это асимметричное балансирование.

Иногда режиссёр намеренно оставляет кадры асимметричными для того, чтобы зритель мог домыслить, что движение в кадре изменит баланс кадра и, соответственно, изменит акценты.

Итак, кадрирование, расстановка акцентов внутри кадра – это одна из техник, к которой прибегают режиссеры для того, чтобы акцентировать внимание зрителя. Помимо нее существует и другая техника акцентирования внимания зрителя – контраст. Наши глаза рассчитаны на то, чтобы увидеть разницу в цвете, где темно и где светло, поэтому контраст темного и светлого изображения также дает направление взгляду зрителя. Приведу пример: в черно-белых фильмах это контраст оттенков серого, темного черного и оттенков белого – светлого и бледного цветов. Если есть несколько источников света, то мы фокусируем свое внимание именно на тех предметах на переднем плане, которые освещены. Но также есть и противоположные примеры, когда против небесного свода бледного цвета мы видим черноволосую голову Сандро в фильме Микеланджело Антониони «Приключение». Также контраст используется в цвете, то есть применяется разное цветовое решение кадра.

Например, яркий костюм на переднем плане в кадре очень сильно будет забирать на себя внимание зрителей в отличие от заднего плана, который может быть однотонным. Так, в гамме цветов – красный, оранжевый, жёлтый – привлекают больше внимания зрителя, чем синий и зелёный. Например, в фильме Феллини «Казанова» именно ограниченные гаммы цветов пастельных тонов были использованы для того,



чтобы показать контраст. В фильме «Контракт рисовальщика» Питера Гринуэйя используются менее яркие контрасты цветов более спокойных оттенков.

В фильме «Приключение» Микеланджело Антониони поворот головы Клаудии является главным событием в драматической ситуации в сцене между Клаудией и Сандро, собственно, как и в жизни Клаудии. А человеческий скелет также способен передавать незначительное движение в кадре. Если в кадре есть несколько движущихся объектов, то только мы, как зрители, сами определяем, какой из этих предметов главный. Мы как бы завершаем определение пространства в кадре.

Следующая часть касается декораций в пространстве.

Режиссура кино заключается в том, чтобы показать двухмерное изображение как трёхмерное – как будто происходящее на экране существует в реальной жизни. И для того чтобы придать реалистичность действиям, происходящим на экране, режиссёр пользуется техникой создания «глубины кадра». Глубина кадра достигается через мизансцены. Это декорации, костюмы, макияж, игра актеров, диалоги, жесты, направление света и так далее. Глубина кадра создает ощущение объема и многослойности изображения.

Фильм предполагает использование геометрических фигур, тени и движения в кадре. Мы, конечно же, не видим актеров как марионеток, мы их видим как живых людей, и все это благодаря созданию мизансцены режиссером, в результате зритель верит в происходящее на экране. Глубина кадра также дает нам ощущение плоскости в изображении. Плоскость изображается уровнями, в которых находятся персонажи и предметы в кадре.

Итак, плоскости подразделяются на передний, средний и задний план. Только черный экран имеет одну плоскость. Одной из основополагающих техник мизансцены является глубина кадра, а в глубине кадра главным является движение. Для того чтобы уменьшить глубину кадра, режиссер может использовать оттенки одного цвета либо использовать тень, чтобы сделать изображение более плоским.

Именно движение в кадре дает возможность зрителю определить количество плоскостей и объем изображения в кадре.

Другой техникой является «воздушная перспектива». Человеческий мозг воспринимает предметы, которые находятся ближе к нам, более отчетливыми и с острыми углами, а те предметы, которые находятся вдалеке, мы видим размыто. Так используется техника уменьшения объектов, например, в мультипликации. Необязательно, чтобы все объекты были реалистичными, их могут отрисовать художники в малом размере, и они кажутся нам вдалеке настоящими. Например, полеты на висячие острова в фильме «Аватар» были сняты в небольшой комнате в павильоне, и камера была установлена на игрушечном самолете.

Далее речь пойдет об ощущении времени на экране. Создание мизансцены диктует правила не только по поводу того, что мы видим и в каком ключе мы это видим, но также и в плане того, когда мы это видим и как долго мы это видим. Поэтому важным аспектам мизансцены является время.

Дополнительные источники по теме лекции:

1. Антониони об Антониони. –М., 1986. — С. 220.
2. Ромм М. Беседы о режиссуре. Беседа шестая. Мизансцена в театре и кино. http://media-shoot.ru/books/Romm/Romm_m-Besedy_o_kinorezhissure.pdf
3. Тарковский А. Лекции по режиссуре. <http://tarkovskiy.su/texty/uroki/oglavlenie.html>
4. Мизансцена в театре, кино и на телевидении. <https://urokikino.ru/mise-en-scene/>