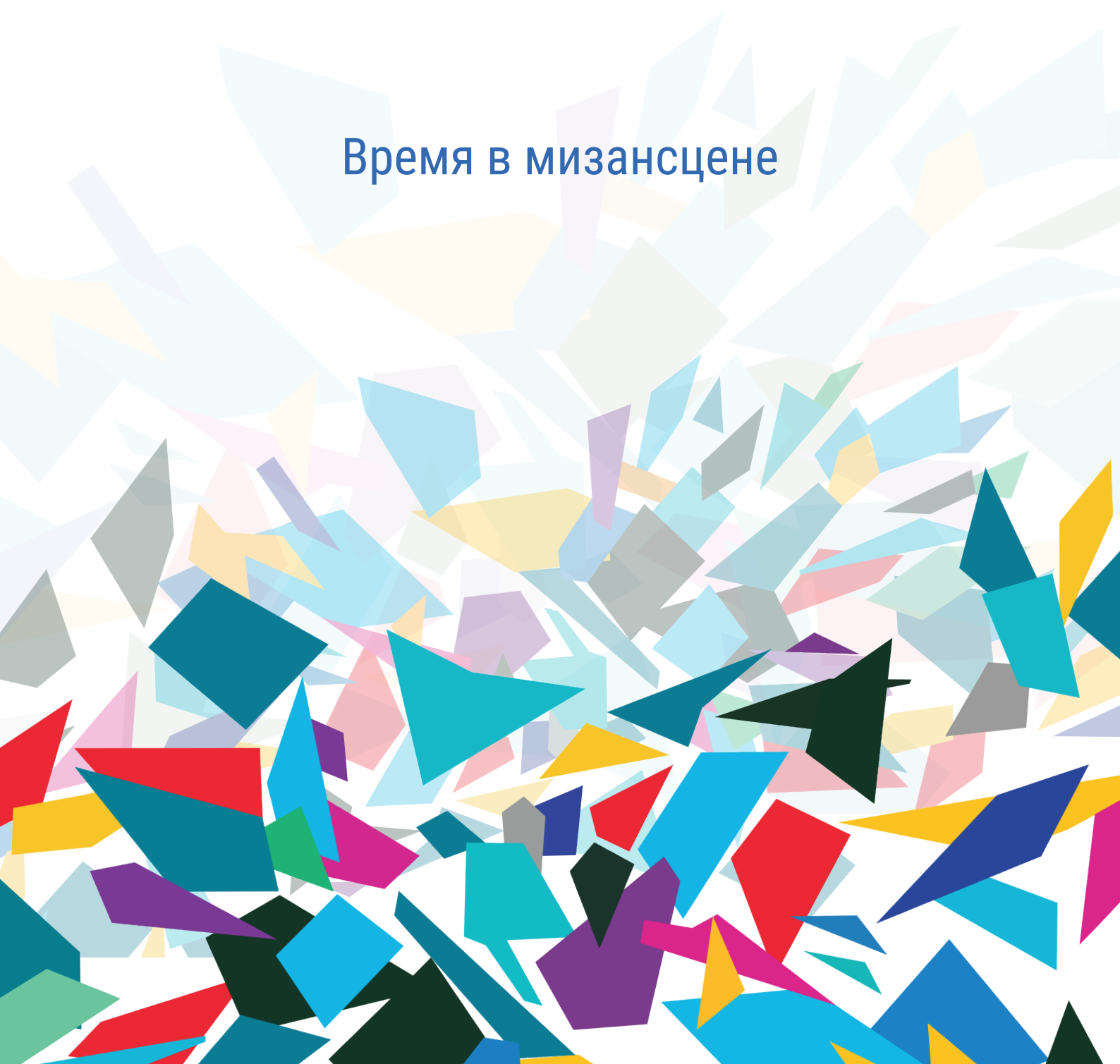


# ВВЕДЕНИЕ В КИНОИСКУССТВО

Время в мизансцене





Книга: Введение в киноискусство

Лекция: Время в мизансцене

Автор лекции: Гульнара Абикеева

## Фильмы:

«Расемон» Куросавы

«Три короля» Рассела

## Основные идеи:

1. Кино – искусство времени, а также пространства.
2. Режиссер формирует скорость и направление движения в кадре.
3. Наш процесс просмотра фильма включает в себя не только взгляд на экран, но также и в некотором смысле взгляд в его глубину. Глубинная композиция часто используется для того, чтобы показать что-то на заднем плане, чтобы высветить события на переднем плане.
4. То, что мизансцена включает фоновый дверной проем, готовит нас к драматическому развитию сцены. Кроме того, любое движение от заднего плана к переднему – сильный фактор привлечения внимания зрителя.
5. Фронтальная мизансцена используется для того, что сделать акцент на главном персонаже (персонажах).

Наше восприятие времени на экране не ограничивается только тем, что мы просматриваем изображения и движение в кадре. Также наш глаз фиксирует глубину кадра и глубину движения в кадре. Зачастую режиссеры используют какие-то элементы декорации на заднем плане для того, чтобы предсказать или предугадать те действия, которые будут происходить на переднем плане в дальнейшем.

Кино – искусство времени, а также пространства. Таким образом, мы не должны быть удивлены тому, что многие наши примеры двухмерного и трехмерного пространства разворачиваются со времени. Контроль режиссера над мизансценой не только в том, что мы видим, но и в том, как долго мы это видим. В нашем примере из фильма «Приключение» в сцене между Сандро и Клаудией на крыше выбор времени в движении персонажей способствует эффекту внезапного, острого открытия беспокойства героини.

Режиссер формирует скорость и направление движения в кадре. С тех пор как наши глаза настроены на то, чтобы замечать изменения, мы можем видеть малейшие сигналы. В фильме Шанталь Акерман «Жанна Дильман, набережная коммерции 23, Брюссель 1080» главная героиня просто очищает картофель. Это приметы феминистского фильма, в точной детали передан повседневный установленный порядок бельгийской домохозяйки. Композиция этой сцены сфокусирована на Жанне, когда никакие движения не отвлекают нас от ее усилий по приготовлению еды. Тот же ритм присутствует повсюду в фильме, повествующем о рутинной жизни бельгийской домохозяйки. Иногда она, действительно, начинает изменять свои привычки, мы замечаем даже небольшие колебания в ее эмоциональном состоянии.

В фильме «Расемон» Куросава великолепно работает со временем. Сюжет фильма таков: монах, дровосек и бедняк оказываются под храмовыми воротами вместе во время сильного дождя. И они начинают вести разговор о недавно произошедшем убийстве самурая. На протяжении фильма мы видим четыре версии одного убийства: глазами разбойника Тадземуру, который совершил убийство, глазами супруги самурая, глазами самого самурая (история рассказывается его духом) и дровосека, который был невольным свидетелем совершенного преступления. Каждый раз меняется не только ракурс рассказа, но и скорость, акцент некоторых эпизодов. В этом фрагменте – а это рассказ разбойника Тадземуру – важен ракурс. Он любит жену самурая, которая оказалась без вуали.

Первая версия в фильме рассказывается разбойником Тадземуру, и мы видим, что он, а соответственно и режиссер фильма, изображают сцену убийства как героический бой – быстрый, смелый, решительный, как и подобает разбойнику. А потом идет сцена в суде, где он явно горд собой.

В версии истории, рассказанной самураем, акцент делается на другом. На суде Прорицательница – женщина, в которую временно поселился дух самурая – начинает рассказывать ситуацию с его точки зрения. Для него не столь важно убийство, сколько предательство жены, которая согласилась пойти с разбойником Тадземуру, после того, как он овладел ею, но потребовала, чтобы разбойник убил самурая. Она не сможет жить, зная, что свидетелем ее позора были двое мужчин.

Вот последний рассказ о том, как происходило убийство. Это взгляд дровосека: здесь нет той уверенности, которая была в первой сцене. У Тадземуру руки дрожат, он едва уклоняется от взмахов меча самурая. И время здесь как бы растянуто.

Почему фильм «Расемон» Акиры Куросавы вошел во все учебники кино? Прежде всего потому,



Книга: Введение в киноискусство

Лекция: Время в мизансцене

Автор лекции: Гульнара Абикеева

что, будучи снятым в 1950 году, он показал субъективность человеческого взгляда, субъективность рассказываемой истории. В конце мы приходим к выводу: никто из четырех рассказчиков не прав, у каждого своя точка зрения, своя правда, свой взгляд на ситуацию, свое субъективное время происходящих событий, так же, как и субъективная трактовка реальности.

Время содержит движение с разными скоростями, с различными визуальными акцентами. Кроме того, оно происходит на различных планах и с контрастирующими траекториями. Как мы уже видели, любая структура фильма дает информацию. И время играет здесь очень важную роль. Только в редких случаях, исходя из одного плана, мы можем понять, что происходит в фильме в целом. В большинстве случаев из кадров мы получаем начальное общее впечатление о происходящем времени действия, что создает формальные ожидания. Эти ожидания быстро меняются, поскольку наш глаз начинает видеть структуру фильма. Как мы и ожидали, восприятие плана меняется от присутствия движения.

В «Расемоне» после первой истории, казалось бы, все понятно: разбойник Тадземуру захотел овладеть женой Самурая, завлек его в лес, обманом привязал его к дереву, овладел женой, убил самурая. Вторая версия – жены – более изощренная. Ею овладел Тадземуру, она бежит из чащи и уже предстает только на суде. В третьей истории все еще более запутано: дух самурая на суде сообщает, что жена его потребовала от разбойника, чтобы тот убил ее мужа, поскольку она не хочет быть опозоренной на глазах двоих мужчин. Четвертая версия, казалось бы, самая объективная, так как ее рассказывает сторонний наблюдатель – дровосек. Но и это не так. Возможно, самурай остался бы жив, если бы кто-то не вытащил дорогой нож из его раны. А этот кто-то и мог быть дровосек. То есть истина непознаваема. И одновременно с этим в фильме представлено как бы четыре варианта субъективного времени.

Каждый кадр в фильме играет большую роль. От того, насколько картинка на экране идеальна, зависит впечатление о фильме в целом. Профессионально снятое кино легко отличить от посредственного: если сделать стоп-кадр, то картинка будет похожа на произведение искусства, ну или на хорошую фотографию.

Композиционных правил много. Об одном из них – «Законе золотого сечения» – писал в своей статье «Неравнодушная природа» С.М. Эйзенштейн.

Приведем пример такого «двойного золотого сечения» из живописи.

Анализ работ подлинно великих мастеров реализма говорит о другом. Проблемы композиции творчески мучили их так же неустанно, как проблемы воплощения правды жизни, ибо до конца искренне прочувствованная и до конца полно выраженная в своих чувствах правда воплотится через все средства, которые находятся в руках автора. Но об этом уже было сказано подробно и обстоятельно. Перейдем к примеру: картина «Боярыня Морозова» В. И. Сурикова.

Та картина и тот художник, о правдивости которых писал Стасов:

«...Суриков создал теперь такую картину, которая, по-моему, есть первая из всех наших картин на сюжеты из русской истории... Сила правды, сила историчности, которыми дышит новая картина Сурикова, поразительны...».

И неразрывно с этим, это тот же Суриков, который писал о своём пребывании в Академии:

«...больше всего композицией занимался. Там меня «композитором» звали: я всё естественность и красоту композиции изучал. Дома сам себе задачи задавал и разрешал...».

Таким «композитором» Суриков оставался на всю жизнь. Любая его картина — живое тому подтверждение.

И наиболее яркое — «Боярыня Морозова».



Здесь сочетание «естественности» и красоты в композиции представлено, пожалуй, наиболее богато.

Но что такое это соединение «естественности и красоты», как не «органичность» в том смысле, как мы о ней говорили выше?

Но где идёт речь об органичности, там... ищи золотое сечение в пропорциях!



Книга: Введение в киноискусство

Лекция: Время в мизансцене

Автор лекции: Гульнара Абикеева

Тот же Стасов писал про «Боярыню Морозову» как о «солисте» в окружении « хора ». Центральная « партия » принадлежит самой боярыне. Роли ее отведена средняя часть картины. Она окована точкой высшего взлёта и точкой низшего спадания сюжета картины. Это взлёт руки Морозовой с двуперстным крестным знамением как высшая точка. И это беспомощно протянутая к той же боярыне рука, но на этот раз — рука старухи — нищей странницы, рука, из-под которой вместе с последней надеждой на спасение выскальзывает конец розвальней.

Это две центральные драматические точки « роли » боярыни Морозовой: « нулевая » точка и точка максимального взлёта.

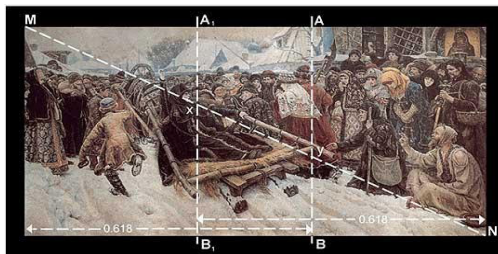
Единство драмы как бы прочерчено тем обстоятельством, что обе эти точки прикованы к решающей центральной диагонали, определяющей весь основной строй картины.

Они не совпадают буквально с этой диагональю, и именно в этом отличие живой картины от мёртвой геометрической схемы.

Но устремлённость к этой диагонали и связанность с ней налицо.

Постараемся пространственно определить, какие ещё решающие сечения проходят вблизи этих двух точек драмы.

Маленькая чертёжно-геометрическая работа покажет нам, что обе эти точки драмы включают между собой два вертикальных сечения, которые проходят на 0,618... от каждого края прямоугольника картины!



« Низшая точка » целиком совпадает с сечением АВ, отстоящем на 0,618... от левого края.

А как обстоит дело с « высшей точкой »? На первый взгляд, имеем кажущееся противоречие: ведь сечение А1В1, отстоящее на 0,618... от правого края картины, проходит не через руку, не даже через голову боярыни, а оказывается где-то перед ртом боярыни! То есть, другими словами, — это решающее сечение, средство максимально приковать внимание, как будто проходит по воздуху, впустую, перед ртом.

Согласен, что перед ртом.

Согласен, что по воздуху.

Но никак не согласен, что « впустую ».

Наоборот!

Золотое сечение режет здесь действительно по самому главному. И неожиданность здесь только в том, что само это самое главное — пластически неизобразимо.

Золотое сечение А1В1 проходит по слову, которое летит из уст боярыни Морозовой.

Ибо не рука, не горящие глаза, не рот — здесь главное. Но огненное слово фанатического убеждения.

В нём, и именно в нём, — величайшая сила Морозовой.

Тот же Стасов пишет о ней, что она « та самая женщина, про которую Аввакум, глава тогдашних фанатиков, говорил в те дни, что она « лев среди овец »... ».

Однако рука — изобразима. Глаз — изобразим. Лицо — изобразимо.

Голос — нет.

Что же делает Суриков? В то место, откуда вырывался бы « пластически не изобразимый » голос, он не помещает никакой детали, способной привлечь к этому месту внимание зрителя. Но он заставляет это внимание зрителя ещё сильнее и ещё взволнованнее задерживаться на этом месте, ибо это место есть пластически не изображённая точка пересечения двух решающих композиционных членений, ведущих глаз по поверхности картины, а именно основной композиционной линии диагонали и линии, которая проходит через золотое сечение. Здесь Суриков средствами композиционных членений выходит за рамки узко изобразительного пластического изложения и делает он это для того, чтобы дать ощутить то, что средствами одного пластического изображения невозможно было бы показать! Он приковывает внимание не только к боярыне Морозовой, не только к ее лицу, но как бы и к самим словам пламенного призыва, вырывающегося из её уст ».



Книга: Введение в киноискусство

Лекция: Время в мизансцене

Автор лекции: Гульнара Абикеева

«Закон золотого сечения» широко используют в кинематографе, еще его попросту называют «правило третьей», но текст Эйзенштейна показывает нам, что основа этого композиционного решения лежит глубоко в самой природе и является одним из основополагающих законов бытия.

Вернемся к тексту учебника Бордвелла-Томпсона-Смит.

Наш процесс просмотра фильма включает в себя не только взгляд на экран, но также в некотором смысле взгляд в его глубину. Глубинная композиция часто используется для того, чтобы показать что-то на заднем плане, чтобы высветить события на переднем. «Создание продуманной композиции заднего плана – это не только вопрос богатого задника, – говорит британский режиссер Александр Маккендрик. – У нее есть своя ценность в повествовании, в развитии сцены. В одном и том же кадре режиссер может организовать действие так, что то, что произойдет дальше, будет видно и на заднем плане, то есть бэкграунд обеспечивает то, что произойдет следом».

Этот принцип используется в фильме «Три короля» (1999) Дэвида О. Рассела.

Движения пробуждают ожидания от повествования. В фильме «Три короля» руководитель Элджин входит, чтобы сказать во время вечеринки, что их начальник приезжает. Обычно когда персонаж смотрит из-за кадра, то он размещается немного сбоку от центра, как бы освобождая пустое место – для того, на что или на кого смотрит этот человек. Но Элджин смещен в центр с другой целью; здесь пространство на правой стороне пустое. Это заставляет колебаться палатку, которая видна позади него. Хотя мы еще ничего не знаем о том, что произойдет дальше, мы готовы к развитию некоторого действия именно там. Неожиданно вышестоящее должностное лицо врывается на заднем плане кадра. Он идет вперед, что всегда является сильным способом захватить внимание зрителя. Он входит в крупный план, создавая конфликт, требуя узнать, где мужчины взяли алкоголь.

Затем в кадре начинается вывод из равновесия, и то, что мизансцена включает фоновый дверной проем, готовит нас к драматическому развитию сцены. Кроме того, любое движение от заднего плана к переднему – сильный фактор привлечения внимания зрителя. В такие моменты мизансцена спокойно настраивает на то, что произойдет дальше. Пробуждая наши ожидания, режиссер привлекает нас к разворачивающимся действиям.

Пример из «Трех королей» также иллюстрирует силу фронтальной мизансцены (frontality). В объяснении одного пятиминутного кадра в фильме «Ребро Адама» (1949) Джорджа Кьюкора видна сила этого приема. Он отмечает, как сосредоточил внимание зрителей на адвокате защиты, который рассказывает причины, почему героиня стреляла в своего мужа. Кэтрин Хепберн «почти все время стояла спиной к камере, и в этом было значение: она как бы указывала аудитории, что они должны посмотреть на Джуди Холлидей». При прочих равных условиях зритель ожидает, что больше информации он получит от лица одного персонажа, чем от спины другого. Внимание зрителя будет таким образом сосредоточено не на тех фигурах, которые стоят во второстепенных местах, а на тех, которые стоят по кадру фронтально в центре. Как в фильме Хоу Хся Хсиен «Город печали», глубинная мизансцена организована таким образом, что внимание сосредотачивается на японской женщине, приехавшей посетить больницу, и акцент делается на яркой ткани ее одежды. Также важно, что другие персонажи удалены от нас.



Это характерно для стиля Хоу Хся Хсиена – использовать съемки общим планом с небольшими изменениями в движении фигур. Это тонкий эффект, когда сцена зависит от нашего видения персонажей во взаимосвязи с телами других и общей мизансцене.

Фронтальная композиция может измениться со временем, чтобы перевести наше внимание на различные части кадра. Мы уже видели отказ от фронтальной композиции в фильме «Приключение» Антониони, когда Сандро и Клаудия стоят далеко от нас.



Книга: Введение в киноискусство

Лекция: Время в мизансцене

Автор лекции: Гульнара Абикеева



Когда актеры в диалоге, режиссер может позволить себе строить фронтальную композицию на одного актера, а затем предоставить другому исполнителю лучшее положение.



Этот прием напоминает нам, что мизансцена может заимствоваться из театрального опыта.

Режиссер может также достигнуть сильного эффекта, отрицая фронтальную композицию, держа нас в напряженности от того, что мы не видим лица персонажа. В наивысший момент кульминации в фильме Кендзи Мидзогути «Элегия Нанива» традиционное решение полностью изменено. Вместо того, чтобы увидеть в приближении реакцию персонажей, мы имеем съемку общим планом, более того – персонаж удаляется от камеры в темноту. Аяко признается своему истцу, что она была любовницей другого человека. Ее поведение передает сильный стыд, и мы, как и ее друг, должны судить о ее искренности на основе ее позы и голоса. В этом и в других наших примерах мы видели, как разные методы мизансцены применяются для того, чтобы придать яркость и выразительность действию.

Если мы хотим думать, как режиссеры, мы все время должны думать о мизансцене. В любом фильме мы должны смотреть в первую очередь на то, как установлены декорации, сшиты костюмы, поставлено освещение и какова композиция кадра.

#### Дополнительные источники по теме лекции:

1. Эйзенштейн С.М. Неравнодушная природа. Закон «золотого сечения». <http://www.trinitas.ru/rus/doc/0232/004a/02321047.htm>
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](http://media-shoot.ru/books/Romm/Romm_m-Besedy_o_kinorezhissure.pdf)
3. Тарковский А. Запечатленное время.
4. Мизансцена в театре, кино и на телевидении. <https://urokikino.ru/mise-en-scene/>