РАЗДЕЛ XXIII. ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Быкова Н.И.

Колористическое решение фильма «Дни жатвы» Терренса Малика

*Омский государственный университет им. Ф.М. Достоевского
(Россия, Омск)*

doi: 10.18411/lj-12-2020-175

idsp: ljjournal-12-2020-175

Аннотация

В статье рассматриваются отдельные аспекты световой драматургии фильма «Дни жатвы» Терренса Малика. Работа с постановкой света и возможности колористического решения – это аспекты создания фильма, которые играют важнейшую роль в построении целостной картины восприятия информации. Фильм Т. Малика «Дни жатвы» представляет собой интересный пример колористического подхода к созданию определенной атмосферы в кадре.

Ключевые слова: цветовое решение фильма, Т. Малик, «Дни жатвы», создание фильма.

Abstract

The article examines some aspects of the light drama of the film "Days of the Harvest" by Terrence Malick. Working with the setting of light and the possibilities of coloristic solutions are aspects of filmmaking that play a critical role in building a holistic picture of the perception of information. T. Malik's film "Days of the Harvest" is an interesting example of a coloristic approach to creating a certain atmosphere in the frame.

Keywords: color scheme of the film, T. Malik, "Days of the Harvest", making a film.

Свет и цвет в искусстве кино являются важнейшими художественными приемами построения внутрикадрового пространства и мощным средством эстетического воздействия на зрителя.

Именно благодаря определенной постановке света зритель во многом получает дополнительную информацию о форме и фактуре различных объектов, которые размещаются во внутрикадровом пространстве; свет усиливает эмоциональный и содержательный смысл, помогает создавать определенную атмосферу восприятия увиденного.

Анализируя световое решение фильма, необходимо учитывать естественное и искусственное освещение

Естественное освещение - это свет от лучей солнца или бликов луны, используемый при съемках на природе. В зависимости от того, в какое время суток снимается сцена, в кадре используется предрассветный, утренний, дневной, вечерний, ночной свет. Также при естественном освещении применяются по необходимости дополнительные источники света.

Искусственное освещение – свет, создаваемый осветительными приборами; используется, как правило, в закрытых помещениях. Современный съемочный процесс использует разнообразные приборы искусственного освещения, при помощи которых моделируется пространство.

М.Ю. Лотман писал о том, что «цветовые возможности современного фильма подразумевают целую градацию в пределах черно-белой ленты от резкой смены глубокой тени ярким светом до многочисленных оттенков серого цвета разной глубины и мягкости (в этих рамках цветовой язык кино напоминает аналогичные средства

графики). Выбор одной из этих возможностей может монтироваться с другими в пределах фильма, соотносясь с содержанием отдельных мест, или характеризовать ленту в целом, соотносясь с индивидуальным стилем автора... Черно-белому кадру могут противостоять двуцветные разной окраски (может играть роль также интенсивность ее) и цветные, дающие внутри себя различные и весьма богатые колористические возможности. Очевидно, что различные комбинации этих возможностей, даже в пределах одного уровня, дают режиссеру огромное количество выразительных средств» [1, с. 19].

А. А. Тарковский как-то писал о том, что он когда-то вообще отрицал цвет в кино. С развитием технических возможностей цветопередачи многие режиссеры пересмотрели свое отношение к цветовому решению фильма, однако мысль о том, что с цветом нужно обращаться крайне продуманно повторяется у многих режиссеров. Цвет должен соответствовать состоянию времени на экране, выражать и дополнять его.

Натуру подготовить к съемке гораздо труднее, чем построить павильон. Неизбежно возникают всякого рода трудности: поправки на свет, погоду и так далее. А. А. Тарковский подчеркивал мысль о том, что трудно привести к гармонии хаос, который мы имеем в реальности природы, чтобы создать определенное состояние, цветовое и световое. Любой пейзаж в картине должен быть не случайным, а создаваться и проверяться своим личным отношением к каждому дереву. Должна быть не просто натура, а одухотворенная натура [2, с. 51-54].

С. Л. Филиппов, отмечает, что история внедрения цвета в кино делится на две четко очерченные фазы: до 1932 года была фаза разнообразных малоудачных экспериментов, а затем последовала фаза сравнительно качественных технологий. [3, с. 74]. «Иными словами, среди зрителей, за многие десятилетия привыкших просматривать в чёрно-белом изображении весь медиаконтент на плоских носителях, сформировалась прочная рецепция, препятствовавшая переходу на цвет (тем более, некачественный). Можно предположить, что в середине пятидесятых годов сравнительно быстро возникла новая рецепция сверхзрелищного кино: дорогого, цветного, широкоэкранного (о чём в следующей статье) и зачастую на далёкие исторические темы (что смягчало дискомфорт от ненатурального цвета). Но, однако, рецепция обычного фильма требовала привычной монохромной картинки ещё некоторое время – до тех пор, пока зритель не привык к цветному плоскому изображению вообще (в журналах) и движущемуся в частности (в кино и иногда по телевизору), а сам цвет не стал намного точнее» [3, с. 80].

Динамика изменения восприятия увиденного на экране – это длительный и непростой процесс. Поиски возможностей в области света и цвета продолжались на протяжении всего XX века и продолжают сейчас. В истории кино достаточно много фильмов, которые представляют собой интересное концептуальное решение в этом аспекте.

Например, фильм «Дни жатвы» (*«Days of Heaven»*) Терренса Малика (США, 1978 г.). Свет во многих эпизодах картины создает многообразное колористическое решение мизансцен.

Световая драматургия фильма подчеркивает с первых минут противопоставление двух миров: города и села. Антитеза работает как художественный прием на уровне света и цвета. Титры располагаются на фоне черно-белых фотографий, иллюстрирующих жизнь начала века, что сразу погружает зрителя в атмосферу прошлого.

Терренса Малика называют «великим визуальным поэтом», который придает художественной составляющей фильма огромное значение.

Т. Малик поставил задачу в этой работе создать удивительные и неповторимые по красоте кадры, многие из которых могут представлять произведение визуального искусства сами по себе. Многие сцены фильма снимались в

Канаде осенью 1976 года. Большая часть эпизодов, снимаемых на натуре, записывалась при естественном освещении. Художественной особенностью этого освещения было время суток. Сцены многих эпизодов снимались на закате. Когда солнце уже скрылось за горизонтом, а солнечные лучи еще освещают землю, вся цветовая палитра отличается удивительной гаммой – необычно красивыми цветовыми оттенками; художественное решение фильма потрясает сочетанием цвета, настроения персонажей и состоянием природы. Для съемок фильма был специально приглашен испанский оператор Нестор Альмендрос, известный мастер работы со светом.

«В композиции кадра небо – один из главных героев. Внутрикадровая перспектива выстроена таким образом, что мы видим многие события на фоне неба, либо на фоне линии горизонта, отсюда ощущение бесконечного, безбрежного пространства, окружающего человека... Бегущие по небу облака, стога сена, саранча, закатный небосвод – каждый из этих кадров может быть самостоятельным произведением искусства. Зритель видит птиц среди колосьев пшеницы, кролика, табун лошадей – все это создает эмоциональный фон восприятия одухотворенного отношения к природе, которая своей красотой и гармонией красок противопоставлена тяжести и грубости человеческой жизни». [4].

В фильме противопоставлено два мира. Первый – это мир города, зритель видит сталеплавильный завод. Цветовая гамма кадров, изображающих рабочих на заводе, крайне агрессивна: темно-коричневые тона с ярко красными отблесками огня и расплавленного железа. Льется железо, пылает огонь в печи, летят огненные брызги, все в движении. Состояние персонажей отражает мир огня и железа: все раздражены и агрессивны. Цветовая гамма подводит зрителя к финалу этой сцены. Вспышка ярости и смерть.

Однако, световая драматургия в кадре совершенно меняется, когда персонажи покидают город, уезжают в Техас на сезонные работы. Главное в этих кадрах – световая атмосфера и эстетика. Зрителю предлагается как в музее изобразительных искусств получать удовольствие от окружающей героев природы.

Главные герои: молодой человек Билл, его девушка Эбби и сестра Билла, Линда. Именно она рассказывает зрителю эту историю. Спокойно, без осуждения и сожаления. Сюжет фильма не отличается наличием динамических сцен, за исключением первых эпизодов и финала фильма.

Жизнь в Техасе на уборке урожая, где герои вынуждены зарабатывать на жизнь, не менее тяжела, чем на заводе, люди вынуждены находиться на поле с утра до позднего вечера. Однако настроение персонажей меняется. Они чувствуют себя более свободными и раскрепощенными. Природа создает гармонию и дает надежду.

Внутрикадровая композиция мизансцен выстроена таким образом, чтобы большая часть событий разворачивалась на фоне бескрайних просторов и неба. «Ракурс съемки как правило низкий и крайне редко нейтральный или высокий. Низкий ракурс предоставляет возможность оператору выстроить внутрикадровую композицию таким образом, чтобы в перспективе зритель видел линию горизонта и небо. Красивое предзакатное небо и плывущие кучевые облака сопровождают действия героев практически на протяжении всего фильма. Доминирующее естественное освещение вечерних сумерек окрашивает все происходящее в крайне своеобразную цветовую палитру» [4].

Красный цвет, огонь и искры от огня, которые зритель видит во время пожара в поле, в соответствии с цветовой и световой драматургией фильма вновь предвещают трагические события. Аналогичное колористическое решение представлено в начале фильма. И в финале мы снова видим трагический исход. Возможность спокойно прожить жизнь на лоне природы, наслаждаясь красотой и умиротворением, упущена.

Таким образом, именно колористическое решение фильма, работа со светом и цветом, создают удивительную картину живой природы и определяют атмосферу восприятия происходящих событий.

***

1. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Таллин, 1973
2. Тарковский А. А. Уроки режиссуры: учебное пособие. – М., 1993. – 93 с.
3. Филиппов С. Л. Когда кино стало цветным // Артикульт. – 2019. – № 4 (36). – 74 -81.
4. Быкова Н.И. Основы теории кино : в 3 ч. Часть 2. Омск : Изд-во Ом. гос. ун-та, 2018
5. Быкова Н.И. Символика цвета в современном искусстве кино // Культурное пространство русского мира : электрон. журн. – Электрон. текст. дан. – 2018. – № 3. – С. 111 - 117. – [http:// www.omsu.ru/science/nauchnye-izdaniya-omgu/nauchnaya-periodika/kprm/№3-2018.pdf](http://www.omsu.ru/science/nauchnye-izdaniya-omgu/nauchnaya-periodika/kprm/№3-2018.pdf).

Колесникова С.В.

Трансформация народно-песенной традиции в современном социокультурном пространстве

*ФГБОУ ВО «Национальный исследовательский Мордовский государственный университет имени Н.П. Огарёва»
(Россия, Саранск)*

doi: 10.18411/lj-12-2020-176

idsp: ljjournal-12-2020-176

Аннотация

В статье рассматриваются вопросы изменения народно-песенной традиции в современном обществе – основные тенденции, влияющие на трансформацию крестьянского фольклора, связанные с демографическими и социокультурными изменениями сельской исполнительско-бытовой среды, научно-исследовательской деятельностью фольклористов, влияниями письменной культуры, развитием явления «исполнительский фольклоризм».

Ключевые слова: фольклор, традиция, народная песня, аутентичная культура, письменная традиция, исполнительский фольклоризм.

Abstract

The article deals with the issues of changes in the folk song tradition in modern society – the main trends affecting the transformation of peasant folklore, related to demographic and socio-cultural changes in the rural performing and household environment, research activities of folklorists, the influence of written culture, the development of the phenomenon of "performing folklore".

Keywords: folklore, tradition, folk song, authentic culture, written tradition, performing folklore.

В прошлом народная песня имела определенную функциональную направленность, сопряженную с ее жизненно-бытовым контекстом: обрядами и ритуалами, хозяйственной деятельностью и окружающей средой. Исполнительский процесс характеризовался вовлечением всех присутствующих. При этом певцы-этнофоры, как носители своей традиции, не пели песню, а творили ее, совершали песенное действо, материализуя тем самым вековую память своего народа. В традиционном обществе фольклор репрезентировал менталитет больших коллективов посредством развернутых эпических форм.

Социокультурные изменения в жизни общества привели к трансформации фольклорной традиции, выражающейся во вторичных формах. Такое проявление является характерной чертой современного периода развития культуры. Вторичные