

**Серафим Железняк**

*Київський національний університет культури і мистецтв, Україна*

## **ЕВОЛЮЦІЯ ВИРАЗНИХ ЗАСОБІВ КІНО. ЧАСТИНА 1: ДІАХРОННИЙ ВИМІР ЕСТЕТИКИ ТА ВІЗУАЛЬНИЙ ІНСТРУМЕНТАРІЙ КІНО**

**Serafym Zheliezniak**

*Kyiv National University Of Culture and Arts, Ukraine*

## **EVOLUTION OF CINEMA EXPRESSIVE MEANS. PART 1: DIACHRONIC DIMENSION OF AESTHETICS AND VISUAL FILM TOOLS**

In this article issues that devoted to development of views on film aesthetics during all of history of it are considered. Cinema has improved and according to that improvement conceptions about film art have transformed, as well. Works that describe specificity of the cinema at the beginning and nowadays when the whole process of filmmaking happens with help of computer technologies are analysed. The emphasis is made exactly on Ukrainian researches of the last cinema tendencies. Also in the article means of expression that used by authors to create audiovisual work are systemically laid out and depicted. Modern filmmakers' tools that associated with use of computer technologies such as compositing, rear filming techniques, modeling of characters and other are presented.

**Keywords:** cinema aesthetics, cinema expressive means, film theory, audiovisual art, computer technologies, compositing, modern cinema.

### **Естетика кіно**

Кіно та його естетика вивчалися з самого його появи та до сьогодні. З українських фундаментальних досліджень кіно та його естетики варто виділити роботи кінознавця І. Б. Зубавіної «Час і простір у кінематографі»<sup>1</sup>. В даній монографії детально розглядаються питання організації твору кіно, його існування одночасно в просторі, який автор створює, розміщує там персонажів, та в часі, який може набувати різних форм та залежить від задуму та розвитку всього твору. Дослідниця зосереджується саме на цих двох властивостях, як на основних характеристиках, що визначають сутність кіномистецтва та відрізняють його від інших видів мистецтва.

Також відома робота українського науковця В. Г. Горпенка «Архітектоніка фільму: Режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища»<sup>2</sup>, в якій автор вичерпно подає теоретичні засади кінематографу та принципи створення фільмів.

Щодо сучасної естетики кіно досить цікавими є відповідні розділи вже зазначеної роботи І. Б. Зубавіної «Час і простір у кінематографі», де науковець описує характерну рису фільмів останніх десятиліть – втрату обов'язковості фіксувати передкамерну реальність та заповнювати нею весь кадр. Натомість автори фільмів сміливо експериментують та замінюють реальний простір на змодельований комп'ютерними додатками. Схожа тематика в дослідженні О. В. Шаповал «Трансформація кінообразності в контексті застосування цифрових технологій»<sup>3</sup>.

Одним з перших, хто запропонував специфічні властивості для естетики кіно був французький письменник та теоретик кіно – Луї Деллюк. Дослідник розробив поняття фотогенії та вклав у нього

<sup>1</sup> Зубавіна, І.Б. (2008). *Час і простір у кінематографі*. Київ: Щек.

<sup>2</sup> Горпенко, В.Г. (2000). *Архітектоніка фільму: Режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища*: автореф. дис... д-ра мистецтвознавства: спец. 17.00.01; 17.00.04; Нац. муз. акад. України ім. П.І.Чайковського. Київ.

<sup>3</sup> Шаповал, О.В. (2013). *Трансформація кінообразності в контексті застосування цифрових технологій*: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Київ.

новий смисл. Порівнюючи кіно з фотографією, Л. Деллюк пише про можливість останньої таким чином фіксувати реальність, що в ній відкриваються деталі, які не помітні в звичайному житті та які наповнюють її новим чуттєвим змістом. Якщо бути точним, то теоретик визначає здатність предметів інакше виглядати на фотографії чи екрані, ніж в реальному житті<sup>1</sup>.

Аналізуючи дану властивість, треба виділити головний фактор – рамка кадру, його обмежений простір. Знімаючи камерою певне явище, предмет, дію, границя кадру відокремлює зображене від зв'язків із позакадровим середовищем, тому глядач повністю зосереджується на кадрі. В такому випадку головну роль відіграють лінії внутрішньокадрової взаємодії: поведінка об'єкту, мізансцена, композиція, світловий малюнок, масштаб зображення. «Жан-Франсіс Лагленн стверджував, що смисл в кіно з'являється аналогічно тому, як це відбувається в живопису, оскільки проєкція на екран, так само як і живопис на полотні, різко поглиблює значення будь-якої деталі. (Живопис та кіно. – «Кайе дю муа», № 16—17, 1925)»<sup>2</sup>. Так створюється екранний образ. Проте поки цей образ суто фотографічний.

Цим науковець підтверджує думку Базена про те, що сама ідея кінематографа вже існувала, і поки людство чекало необхідний технічний пристрій, вона проявлялась в інших мистецтвах.

Пізніше схожий напрям кіно естетики також розробляв Сергій Ейзенштейн, проте різницею в концепціях режисерів був підхід до наповнення кадру та фабульної першооснови.

Зі свого початку кінематограф, починаючи з Едісона, використовував в основному потенціал своєї технологічно-розважальної сторони (так і Т. Едісон сконструював кінетограф та кінетоскоп, за допомогою якого людина за монету могла одноосібно переглянути 20-секундний фільм; винахідник не розвивав далі цю ідею, бо вважав, що захоплення рухомими картинками не буде тривати довго<sup>3</sup>). І це не дивно, бо винахідники спершу відточували технічну форму, щоб створити окреме та незалежне явище.

Наступний щабель розвитку кіно – документальні проби братів Люм'єрів та їх перші публічні кіносеанси. Тут ми можемо визначити прориви одразу в двох напрямках: по-перше, початок творення естетики кіно, його специфіки відображення дійсності; по-друге, формування кіно як мистецтва масового, особливості сприйняття кінотвору, хоча друге є по суті продовженням традицій показів майстрів чарівного ліхтаря.

Однак, повертаючись до зазначеної теми, визначимо естетичні позиції кіно як сукупність ознак кіномистецтва та кінотвору зокрема, за допомогою яких глядач відчуває прекрасне.

Очевидно, що такі підходи зумовлені головною особливістю кіно – його просторово-часовою організацією. Першим таким характер кіномистецтва досліджував Річотто Канудо. Він зазначав синтетичну природу кіно та писав, що кінематограф поєднує в собі два головних мистецтва – музику та архітектуру (теоретик об'єднував у часову групу мистецтв танок, поезію, музику; в просторову – архітектуру, скульптуру та живопис)<sup>4</sup>.

З архітектурою також порівнювали кіно як інструмент увічнення образу, оскільки інші мистецтва не могли цього зробити через творення образів людиною в реальному часі.

Проблему суті кінообразу в порівнянні з іншими мистецтвами зачіпає А. Тарковський. Порівнюючи кіно із музикою, режисер пише: «матеріальність життя в музиці знаходиться на грані свого повного зникнення. А сила кінематографа як раз і полягає в тому, що час знаходиться в реальному та непорушному зв'язку із самою матерією дійсності...»<sup>5</sup>.

Тут ми також помічаємо схожість поглядів А. Базена і А. Тарковського, оскільки читаємо в «Онтології...» французького теоретика: «... кіно постає перед нами як завершення фотографічної об'єктивності у часовому вимірі. Фільм не обмежується тим, що зберігає предмет, який занурений в теперішньому часі, подібно тому, як комахи зберігаються в бурштинових краплях; він звільнює барокове мистецтво від його нерухомості. Вперше зображення речей стає також зображення їх існування в часі та відбитком їх змін»<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Аристарко, Г. (1966). *История теорий кино*. Москва: Искусство, 22–23.

<sup>2</sup> Фрейлих, С. И. (1992). *Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского*. Москва: Искусство, 335.

<sup>3</sup> Паркинсон, Д. (1996). *Кино*. Москва: Росмен, 15.

<sup>4</sup> Аристарко, Г. (1966). *История теорий кино*. Москва: Искусство, 19.

<sup>5</sup> Тарковский, А. А. (2002). *Архивы, документы, воспоминания*. Москва: Эксмо-Пресс, 162.

<sup>6</sup> Базен, А. (1972). *Что такое кино*. Москва: Искусство, 45.

Оскільки кіно – явище техногенне, тому і розвиток естетики кіномистецтва тісно пов'язаний із послідовними технічними відкриттями, які розширювали можливості для творчості. Поява звуку, кольору, зміна формату, використання цифрових технологій тощо – все це додавало нові інструменти, які мали свою специфіку. Проте роль звуку можна виокремити, тому що його прихід в кіно змінив спосіб зйомки кіно, побудову епізодів та сцен, прив'язав монтаж до тексту та шумів, тобто трансформував матеріал та методи взаємодії з матеріалом.

С. Фрейліх таким чином розділяє розвиток кіноестетики:

- 1) монтажно-пластичний кінематограф;
- 2) звуковий кінематограф;
- 3) звукозоровий кінематограф.

Сама назва першого етапу визначає основні царини, якими реалізувались завдання нового мистецтва. Тому теорія і практика того періоду зосереджена була на актуальних проблемах: досліджувалася роль зображальних засобів (крупність, композиція, ракурс, світло) та монтажу. Активно розвиваються монтажні теорії: концепція внутрішнього та зовнішнього ритму Леона Муссінака, інтегральна синеграфія Жермен Дюлак, монтаж атракціонів Ейзенштейна, ефекти Кулешова тощо. Це дало поштовх для розвитку монтажною теорії Л. Кулешова, де оповідь вибудовується саме таким методом монтажних співставлень, а кадри в такому випадку виконують роль певних знаків, які вибудовують семантичну конструкцію – речення.

З такою позицією полемізує як А. Базен, А. Тарковський, так і С. Ейзенштейн. Як пише С. Фрейліх: «Багато років потому, а саме 1968 року, Н. Клейман, повернувшись до блискучої здогадки Кулешова, в той же час підмітив неточність, яку допустив експериментатор та яку повторювали після того багато теоретиків, від Пудовкіна до Базена: вона полягала в тому, що «кадр» вважався «елементарною одиницею», чимось на кшталт літери чи фонемі». <...> Сам Кулешов у книжці «Мистецтво кіно» писав з цього приводу наступне: «Якщо є думка-фраза, частинка сюжету, ланка всієї драматургічної теми, то ця думка виражається, викладається кадрами-знаками, як цеглинами...»<sup>1</sup>.

Далі С. Фрейліх наводить цитату С. Ейзенштейна, в якій режисер пише про те, що кадр є не елементом монтажу, а його осередком (рос. ячейкой – С. Ж.). Тобто монтаж безпосередньо закладений в кадр і зумовлений його наповненням та напругою: «Внутрішньокадровий конфлікт – потенційний монтаж, який під час наростання інтенсивності розламає свою чотирикутну клітку та викидає свій конфлікт в монтажні поштовхи між монтажними шматками...»<sup>1</sup>.

З приходом звуку почала трансформуватись естетика кіно. Постає проблема поєднання звуку із зображенням. Однією із найзмістовніших підходів є теорія звукозорового кіно С. Ейзенштейна. Звукозорове кіно передбачає особливий характер взаємодії зображення та фонограми, коли звук не точно супроводжує дії на екрані, співпадає із зображенням, таким чином коментуючи його, а поєднується із зоровим рядом на чуттєвому змісті матеріалу. Особливо явно це помітно із музикою. У статті «Вертикальний монтаж» С. Ейзенштейн проводить детальний аналіз співпадіння звукових та візуальних образів<sup>2</sup>. Режисер визначає природу чуттєвого змісту, який може бути виражений різними методами. Проте спільна риса обов'язкова для кіно – рух. Рух С. Ейзенштейн виокремлює і в живописі (причому різних періодів та течій), який уособлюється характером ліній, динамікою світлового вирішення та сюжетно-композиційних конструкцій, яскравістю кольорів тощо. Всі ці методи звертаються до певного емоційного заряду, його руху. Те ж саме і з музикою та поезією. Формоутворюючою силою образу є ритм та властивість матеріалу (мелодії, слова), які характеризують знову ж таки чуттєве наповнення та його рух. Тому С. Ейзенштейн наголошує на тому, що важливим є саме еквівалентне за емоційним характером співіснування звуку та зображення.

З одного боку, А. Базен зазначав, що звук в кіно – досягнення, яке наблизило кіно до реальності. З іншого боку, наявність фонограми із текстом та шумами суттєво змінювало загальні принципи ритмічної побудови картини. Розвиток дії перекладався із жестів, ракурсів, монтажних співставлень на мовний зміст картини.

Щодо кольору в кіно писав ще Річотто Канудо. Передбачаючи появу цього елемента виразності, теоретик зазначав, що для художнього використання важливим буде не копіювання

<sup>1</sup> Фрейліх, С.И. (1992). *Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского*. Москва: Искусство, 422.

<sup>2</sup> Эйзенштейн, С.М. (1964). *Избранные произведения в 6 томах. Т. 2*. Москва: Искусство, 189.

кольорів реальних предметів, а пошук та підбір гама для гармонійного поєднання<sup>1</sup>. Схожою була і концепція «колірного кіно» С. Ейзенштейна, яка втілювала ідеї звукозорового поєднання в сфері кольору<sup>2</sup>.

Отже, естетика кіно розвивалась в залежності від технічних винаходів, які дозволяли реалізовувати ідеї, що вже з'являлись в теоретичних надбаннях. Проте основними складовими її залишається специфіка кінообразу, що базується на чуттєвому перетворенні реальності на екрані та поєднанні її елементів на основі монтажного ритму в твір, що розгортається та утворює єдине естетичне ціле.

### **Типологія виразних засобів кіно**

#### ***Візуальні інструменти створення кінообразу***

Левову частку виразних засобів кіно запозичило із живопису, оскільки також оперує обмеженою площиною, кадром, проте є й унікальні елементи, які пов'язані з рухом, а сам феномен руху змінює контекст для існування запозичених засобів, змінюючи цим їх загальне значення для твору кіно. До зображальних засобів відносять: масштаб зображення (крупність), ракурс, композицію, світло, колір, рух камери. Майже всі елементи пластики були освоєні кіновиробниками ще під час німого кіно, і це закономірно, бо режисери не могли використовувати для оповіді звук, тому відточували майстерність роботи із візуальними засобами, досягаючи за їх допомогою потрібний художній ефект.

Масштаб зображення в кадрі – те, на чому зосередився режисер, та частина об'єктивної реальності, яка важлива для просування дії, емоційної напруги твору. У більш глибокому смислі це співвідношення людини із зовнішнім середовищем в кадрі. Це справедливо і для інших об'єктів. Різні масштаби можна досягти, змінюючи відстань від камери до об'єкта, використовуючи різні об'єктиви або працюючи трансфокатором. І хоча існують багато класифікацій та назв різних крупностей, нижче наводимо ту систему, яку в своїй діяльності вивів Л. Кулешов:

- дальній план: людина займає малу частину площі екрану;
- загальний план: людина дається у весь ріст із невеликим запасом;
- другий середній план: в кадрі людина до колін;
- перший середній план: людина показана від голови до поясу;
- крупний план: площину кадру займає обличчя людини;
- надкрупний план (деталь): в кадрі лише частина обличчя людини.

Загальний план дає розуміння, характеристики простору, або атмосфери, у якій відбувається дія. Крупний план використовується для спостереження за найдрібнішими змінами дії чи емоцій героїв, інколи навіть для створення відчуття інтимності. Р. Ширман у своїй праці «Алхімія режисури» наводить приклади розуміння ролі масштабу зображення<sup>3</sup>. Так, Марсель Мартен вважає, що тільки загальні та крупні плани мають психологічне навантаження: загальний план підпорядковує людину матеріальному світу, тому має часто песимістичне навантаження самотності та безсилля<sup>4</sup> (подібної точки зору дотримуються і Ю. Лотман та Ю. Цив'ян аналізуючи фільм М. Антоніоні «Професія: репортер», в якому просторі пустельні пейзажі створюють атмосферу неможливості знайти укриття<sup>5</sup>).

Розміщення об'єктів різного розміру, взятих під певним кутом, утворюють композицію кадру, його загальну будову. Разом із композицією існує також поняття компоновки. Перше відноситься до засобів виразності, тобто позначає таке розташування об'єктів у площині кадру, що створює образ або викликає естетичне переживання; натомість компоновка – більш технічне поняття, що включає в себе таке розміщення об'єктів, що дотримується певних правил, таких як золотий перетин, правило рівноваги, правило контрасту тощо.

Існують деякі базові моменти правильної побудови композиції кадру. Зокрема, центрична композиція – розташування в центрі візуального акценту – здатна сильно діяти на глядача. Також особливий вид розташування об'єктів в кадрі – симетрична композиція. Даний підхід створює відчуття рівноваги. Композиція має властивість зіставляти масштаби об'єктів. Вони можуть

<sup>1</sup> Аристарко, Г. (1966). *История теорий кино*. Москва: Искусство, 19.

<sup>2</sup> Эйзенштейн, С.М. (1964). *Избранные произведения в 6 томах. Т. 2*. Москва: Искусство, 315.

<sup>3</sup> Ширман, Р.Н. (2008). *Алхимия режиссуры. Мастер-класс*. Киев: Телерадиокурьер, 448.

<sup>4</sup> Мартен, М., Шишмарева, Е. (перевод.) (1959). *Язык кино*. Москва: Искусство, 292.

<sup>5</sup> Лотман, Ю., Цив'ян, Ю. (1994). *Диалог с экраном*. Таллинн: Александра, 144.

слугувати як співставлення, що переносе їх у розряд сильного емоційного акценту або образу, або мати суто функціональне призначення для оцінки реальних розмірів об'єкта.

Наступний важливий елемент, який характеризує кадр – ракурс. Його сутнісне значення – представити об'єкт так (під таким кутом), щоб найповніше розкрити його унікальні особливості та емоційне навантаження. А. Д. Головня так описує властивості даного елемента: «За допомогою ракурсної зйомки у авторів з'являється можливість виділити якусь суттєву рису того чи іншого персонажа, зацентувати увагу глядача на найбільш важливому моменті оповіді, дати підказку для сприйняття тих моментів дії, які зі звичайної точки зору не вловлюються. Зображення в ракурсі завжди будується на похилій площині»<sup>1</sup>. Тому ми часто зустрічаємо в епічних радянських стрічках 1920-х років низькі ракурси, які разом із підкреслено ритмічним монтажем, справляють патетичне та величне враження. Також діагональними та низькими ракурсами вирізняється пластичне рішення стрічки «Летять журавлі», що доповнює напругу певних епізодів. Характеризуючи стиль А. Головні, С. Фрейліх пише: «У оператора Анатолія Головні, який працював з Пудовкіним, той чи інший ракурс виникає лише як момент у розвитку глядацького сприйняття. Захопивши об'єкт іззовні, камера одразу ж може опинитися всередині»<sup>2</sup>.

Світло в кадрі також має важливе значення, оскільки тільки воно робить предмет «вловимим» для плівки або іншого світлочутливого елемента. Світлом створюється малюнок, за допомогою нього описуються фізичні властивості предмету та його художня характеристика. За допомогою світла можна надати об'єм предметам в кадрі, виконати його обрис, підкреслити текстуру та надати глибину планам в кадрі. Розрізняють пряме (направлене), розсіяне (дифузне), віддзеркалене світло. Види освітлення бувають такі: освітлення, що малює; освітлення, що заповнює; освітлення, що моделює; контрове освітлення; фонове освітлення.

В свою чергу існує класифікація освітлення за яскравістю та контрастом: високий ключ (яскраве освітлення), низький ключ (тьмяне освітлення) та високий контраст (яскраво освітлений передній або дальній план в кадрі).

Наступний засіб виразності кіно – колір. Як вже зазначалося вище, за часів німого кіно колір використовувався частіше як семіотичний маркер, тобто як певна позначка зміни емоційного стану (так, інколи зелений асоціювався із жахом) або просторово-часових координат дії. Д. Паркінсон з цього приводу пише: «...червоний символізував бій або вогонь; блакитний – сум або місячне світло; зелений – сільську місцевість, а жовто-коричневий позначав інтер'єр приміщення»<sup>3</sup>.

Експериментували з ним із самого початку кіно: Мельєс розфарбовував кожен кадр вручну; Ейзенштейн також вдався до цієї техніки, щоб створити акцент, розфарбувавши прапор, який підняли матроси ескадри в знак підтримки революції; часто розфарбовували кадри якимось одним кольором для позначення часу доби, або певного модального пласту (сон, мрії, спогади тощо) – пізніше замість цього використовували кольорові фільтри. Далі завдяки розробкам системи «Техніколор», починаючи з 1917 року випускалися фільми в кольорі, проте вони використовували в два, а потім в три рази більше плівки, ніж чорно-білі (монохромні) стрічки, тому колір до 1940-х років (коли «Техніколор» спроектувала трьохшарову плівку) зустрічався лише в великобюджетних картинах. Проте це не заважало кольору набувати статусу засобу виразності.

Розроблюючи теорію кольору в кіно, С. Ейзенштейн дотримувався схожого напрямку, коли він досліджував місце звуку в кіно; тобто режисер писав, що колір не має диктуватися предметними властивостями, а ставленням до нього (предмету) в конкретному контексті. Модель ідеального кольорового кіно для С. Ейзенштейна – взаємозумовлююча єдність кадру, звуку та кольору – хромофонний (або кольорозвуковий) монтаж. Можна провести паралель із думкою Р. Канудо: «В один прекрасний день <...> ми без сумніву дійдемо до відкриття кіно, що передає природні кольори... Тоді знадобиться, щоб художник екрану став головним чином митцем, який не вдовольнявся б фотографуванням кольору за допомогою камери. Він має як і художник підбирати кольори в гармонійно поєднувати їх в русі кадру...»<sup>4</sup>. Далі, режисери почали інтегрувати кольори у декорації та костюми для необхідного психологічного навантаження: М. Антоніоні дотримується червоно-біло-чорно-жовтої гами в «Червоній пустелі», а І. Бергман – чорно-біло-червоної у «Шепотах та криках».

<sup>1</sup> Головня, А.Д. (1963). *Мастерство кинооператора*. Москва: Искусство, 92.

<sup>2</sup> Фрейліх, С.И. (1992). *Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского*. Москва: Искусство, 281.

<sup>3</sup> Паркинсон, Д. (1996). *Кино*. Москва: Росмен, 36.

<sup>4</sup> Аристарко, Г. (1966). *История теорий кино*. Москва: Искусство, 19.

Проте серед режисерів зустрічається й інші погляди щодо кольору та його місця в кіно. Ф. Трюффо, зокрема, писав, що колір в кіно надто натуралізує кадр та замість того, щоб трансформувати реальність, майже копіює її<sup>1</sup>. Можна в деякому плані поєднати підходи А. Тарковського та О. Германа. У «Дзеркалі» чорно-білим дається зображення хроніки та ретроспекцій, тобто внутрішньої хроніки героя, його дитинства (також слушно згадати епізоди снів та спогадів у «Ностальгії»). О. Герман також був вірним чорно-білому кадру як правдивому зображенню, оскільки естетика його робіт була близькою до хронікальності, документальності як принципу; до того ж як пише С. Фрейліх, точкою опори режисера було те, що війна не має кольору<sup>2</sup>.

Приділимо також увагу руху камери. Рух камери – один із тих зображальних засобів, які на відміну від інших активно формувалися після приходу звуку. Зараз цей елемент набуває знов важливого значення в кінопроцесі і через нове світосприйняття, і через технічні здобутки, що дозволяють простіше маніпулювати камерою. Робити це можна і за допомогою спеціальних пристосувань таких як візок, кран, стедікам та інші стабілізаційні системи, і без них, знімаючи ручною камерою, і переміщуючи лише оптичну вісь (в такому випадку цей прийом називається панорамуванням). Виділяють наступні види панорам:

– оглядова панорама – камера розглядає середовище, яке пов'язане з дією; камера;

– панорама супроводу – камера спостерігає за рухом суб'єкта дії, таким чином супроводжуючи його;

– панорама-«перекидання» – різка зміна об'єкту зйомки, при якому важливими є початковий та кінцеві плани.

Оглядові панорами поділяють на горизонтальні та вертикальні. За ще однією типізацією виділяють статичні та динамічні панорами; в першому випадку камера не змінює своїх координат: рухається лише оптична вісь, а в другому – до руху оптичної осі додається переміщення самої камери. Також існують такі прийоми як тревеллінг, тобто зйомка з руху (однак, інколи цим терміном позначають вільне пересування камери в кадрі, що й означає в перекладі сам термін («подорожування»); а інколи лише такий рух, що називається частіше «проїзд», тобто коли оптична вісь залишається нерухомою, а в просторі переміщується тільки камера – горизонтальний, вертикальний проїзди, наїзд та від'їзд). Наїзд та від'їзд також можна імітувати за допомогою трансфокатора.

Існують до того ж такі візуальні елементи виразності, як багатошарова експозиція (накладення в одному кадрі декількох зображень), поліскран (розділення екранної площини для одночасного відображення різних кадрів), рір-проекція (зйомка певного плану на фоні раніше відзнятого зображення). Із приходом мультимедіа-систем, як інструменту створення кіно, з'явилися також такі засоби та прийоми як композитінг (створення ілюзії одного простору через поєднання декількох шарів зображення) – таким чином на етапі пост-продакшну в кадр вживляються раніше відзняті або створені за допомогою комп'ютера певні об'єкти, що створюють видиму єдність простору та дії. Також завдяки використанню цифрових технологій простішою стала рір-техніка, оскільки зараз усюди вдаються до зйомок на зеленому або синьому екранах заради спрощення процесу зйомок, перекладаючи навантаження на монтажний період, проте додаючи гнучкості певним елементам внутрішньокадрового простору (наприклад, можна задля досягнення художньої мети змінити фон, додати декорації, задіяти другий план, навіть ожививши його змодельованими постатями людей тощо). Подібна легкість прослідковується в маніпулюванні й іншими елементами пластичної виразності, це стосується кольорокорекції, зміни крупності кадру тощо (проте, звісно, все має свої обмеження, зумовлені особливостями цифрових систем).

## References:

1. Aristarko, G. (1966). *Istorija teorij kino* [The history of the theory of cinema]. Moscow: Iskusstvo, 356. [in Russian].
2. Bazen, A. (1972). *Chto takoe kino* [What is the cinema]. Moscow: Iskusstvo, 382. [in Russian].
3. Ejzenshtejn, S.M. (1964). *Izbrannye proizvedenija v 6 tomah* [Selected works in 6 volumes]. V. 2. Moscow: Iskusstvo, 568. [in Russian].

<sup>1</sup> Трюффо, Ф. (1987). *Трюффо о Трюффо*. Москва: Радуга, 456.

<sup>2</sup> Фрейліх, С.И. (1992). *Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского*. Москва: Искусство, 512.

4. Frejlih, S.I. (1992) *Teorija kino: ot Ejzenshtejna do Tarkovskogo* [Cinema theory: from Eisenstein to Tarkovsky]. Moscow: Iskusstvo, 512. [in Russian].
5. Golovnia, A.D. (1963). *Masterstvo kinooperatora* [Skills of cinematographer]. Moscow: Iskusstvo, 240. [in Russian].
6. Gorpenko, V.G. (2000). *Arkhitektonika filmu: Rezhysers'ki zasoby i sposoby formuvannya struktury ekrannoho vydovyscha* [Architectonics of the film: directing means and ways of forming the structure of the screen spectacle]: avtoref. dys... d-ra mystetstvoznavstva [thesis for PhD in Art studies]. Kyiv: National Musical Academy of Ukraine named of P.I. Tchaikovsky, 34. [in Ukrainian].
7. Lotman, Yu., Tsyvjan, Yu. (1994). *Dialog s ekranom*. [Dialogue with a screen]. Tallin: Aleksandra, 144. [in Russian].
8. Marten, M., Shishmareva, E. (translation) (1959). *Yazyk kino*. [Language of film]. Moscow: Iskusstvo, 292. [in Russian].
9. Parkinson, D. (1996). *Kino* [Cinema]. Moscow: Rosmen, 152. [in Russian].
10. Shapoval, O.V. (2013). *Transformatsiya kinoobraznosti v konteksti zastosuvannya tsyfrovoykh tekhnolohiy* [Transformation of cinematic image in the context of digital technology application]: avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznav [thesis for PhD in Art studies]. Kyiv: Nats. akad. nauk Ukrayiny, In-t mystetstvoznav., folklorystyky ta etnolohiyi im. M. T. Rylskoho [National academy of sciences of Ukraine, Institute of art studies, folklore studies, and ethnology named of M.T. Rylskyi], 18. [in Ukrainian].
11. Shyrman, R.N. (2008). *Alkhimiia rezhissury. Master-klass* [Alchemy of film directing. Master class]. Kyiv: Teleradiokurier, 448. [in Russian].
12. Tarkovskij, A.A. (2002). *Arhivy, dokumenty, vospominanija* [Archives, documents, memories]. Moscow: Eskmo-Press, 464. [in Russian].
13. Zubavina, I.B. (2008). *Chas i prostir u kinematohrafi* [Time and space in the cinema]. Kyiv: Shehek, 447. [in Ukrainian].