

УДК 791.623

Прядко Олександр Михайлович,
кандидат технічних наук, доцент
Київського національного університету
культури і мистецтв
globalfilm2017@gmail.com

Гончаренко Микола Миколайович,
старший викладач
Київського національного університету
культури і мистецтв
nikolai.ua@gmail.com

НОВАТОРСЬКИЙ ПІДХІД В ЕКЗАНІЗАЦІЇ П'ЄСИ «ЗА ДВОМА ЗАЙЦЯМИ»

Мета роботи. Дослідження і аналіз новаторського втілення зображально-пластичного рішення, реалізованого в процесі створення фільму «За двома зайцями». **Методологія дослідження** базується на застосуванні загальнонаукового принципу об'єктивності, структурно-функціонального та аналітичного методів при аналізі теоретичних праць мистецького напрямку та зображального рішення фільмів. **Наукова новизна** дослідження полягає в аналізі головних компонентів технології зйомок екранної кінорозповіді при побудові сюжетної лінії, шляхом новаторського підходу до створення оператором стилізованого зображення в процесі адаптації драматургічних творів на прикладі фільму «За двома зайцями». **Висновки.** Щоб отримати такий шедевр, як фільм «За двома зайцями», щоб відтворити реалістичність подій п'єси на кіноекрані, оператору потрібно було вирішити такі задачі, як відтворення художньо-правдивої атмосфери в отриманому екранному зображенні, створення яскравих портретних характеристик головних та другорядних персонажів кінорозповіді, створення реального відчуття перебування глядача в іншому просторі і часі, а також коректного застосування прийому динамізації кінозображення.

Ключові слова: театр, п'єса, фільм, зйомка, світло, оператор, камера.

Прядко Олександр Михайлович, кандидат технических наук, доцент Киевского национального университета культуры и искусств; **Гончаренко Николай Николаевич**, оператор-постановщик, старший преподаватель Киевского национального университета культуры и искусств

Новаторский поход в экранизации пьесы «За двумя зайцами»

Цель работы. Исследование и анализ новаторского воплощения изобразительно-пластического решения, реализованного в процессе создания фильма «За двумя зайцами». **Методология исследования** базируется на применении общенаучного принципа объективности, структурно-функционального и аналитического методов при анализе теоретических работ художественного направления и изобразительного решения фильмов. **Научная новизна** исследования заключается в анализе главных компонентов технологии съемок экранного киноповествования при построении сюжетной линии, путем новаторского подхода к созданию оператором стиллизованного изображения в процессе адаптации драматургических произведений на примере фильма «За двумя зайцами». **Выводы.** Чтобы получить такой шедевр, как фильм «За двумя зайцами», чтобы воспроизвести реалистичность событий пьесы на киноэкране, оператору

необходимо було решити такі задачі, як воспроизведення художественно-правдивої атмосфери в отриманому екранному зображенні, створення яскравих портретних характеристик головних і второстепенних персонажів кіноповісткування, створення реального відчуття перебування глядача в іншому просторі та часі, а також правильного застосування прийому динамізації кінозображення.

Ключові слова: театр, п'єса, фільм, зйомка, світ, оператор, камера.

Pryadko Aleksandr, PhD, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts. Kyiv, Ukraine; Gontharenko Nikolai, Director of Photography, Senior lecturer, Kyiv National University of Culture and Arts. Kyiv, Ukraine

Pioneering approach to the screen version of «Chasing Two Hares» play

Purpose of Article. Research and analysis of the pioneering embodiment of the visual and plastic decision in the process of creating the film "Chasing Two Hares". **Methodology.** Research methodology is based on general scientific principles of objectivity, structural-functional and analytical methods in the analysis of theoretical works and figurative art direction and visual decisions of films. **The scientific novelty** of the research is to analyze the main components of filming technology of the story, to solve the problems of creating a stylized image in the adaptation of dramatic plays on the example of "Chasing Two Hares". **Conclusions.** To create such a masterpiece like "Chasing Two Hares" film, to reproduce the reality of the events of the play director of photography has to solve the following challenges like reproduction of artistically true atmosphere on the screen where events are taking place, providing an exact portrait characteristic to the main and secondary characters of the film story, creating a real sense of different dimensional and temporal feel for a viewer, and also correct application of motion picture dynamization approach.

Key words: theater, play, film, filming, light, director of photography, camera.

Актуальність теми дослідження. Актуальність роботи зумовлена потребою аналізу та вивченню творчої спадщини провідних українських митців, фільми яких – це орієнтир на найвищий рівень екранної образотворчої культури та екранного живопису. В різних за напрямками кінокультурологічними та кіномистецькими дослідженнями практично не розглядалися ті здобутки в технології екранного живопису, які за своїм новаторством випереджали час і сьогодні мають беззаперечну мистецьку і наукову цінність.

В цих здобутках особливе місце займає фільм «За двома зайцями» (режисер В.Іванов, оператор В.Ілленко), який і сьогодні затребуваний глядачем. Про непересічність цього екранного твору говорить і те, що навіть через 38 років після виходу на екрани, в 1999 році, фільм був відзначений Державною премією України імені Олександра Довженка.

Особливість фільму «За двома зайцями» полягає в тому, що вперше в українському кінематографі було відзнято не театральну виставу з усіма її атрибутами, а отримано новаторське, незвичайне, кінематографічне трактування відомої п'єси класика української літератури, драматурга Михайла Старицького [7]. Це було не тільки драматургічне екранне втілення, але і своєрідне зображально-пластичне рішення одного з найяскравіших творів української літератури.

Аналіз досліджень і публікацій. Зйомки фільмів, сценарії яких написані на основі драматичних творів – п'єс для театральних постановок, викликали певні складнощі і насамперед у трактовці міста подій, що відбуваються, з точки зору організації простору. П'єса трактує час дії сюжету декількома діями, які відділяються одне від одного підняттям та опусканням завіси. Простір дії

обмежується рамками сцени та відтворюється умовними декораціями, які грають суттєву, але не головну роль у створенні театрального образу. Головна фабула сюжету, всі події у конкретній виставі, доносять до глядача актори за допомогою слова – мовної конструкції у вигляді діалогу або монологу. Тобто, вся дія відбувається у певний час і у певному місці. А в звичайному фільмі-спектаклі відсутня своєрідна психологічна реальність, в якій є тіло – екранне зображення, але відсутня душа – живе спілкування актора і глядача. Бо взаємна присутність, коли глядач ніби відчуває дотик актора – це не просто випадкове фізичне явище, а онтологічний факт, що визначає сутність спектаклю як такого [1, 62]. Відтворити цей дотик в фільмі-спектаклі практично неможливо, і тому майже всі такі фільми були в кінопрокаті приречені на провал. Вони мають лише неабияку цінність, як архівний матеріал. Хоч на першому етапі розвитку кіномистецтва все починалось якраз зі зйомок коротких одноактових сцен, п'єс та фільмів-вистав.

Потрібно відмітити, що в найбільш відомій фундаментальній праці оператора А. Головні «Майстерність кінооператора» не розглядаються особливості зйомок театральних постановок: «...основная задача состояла в том, чтобы рассказать о месте, роли и значении оператора в творческом процессе создания фильма на примерах из опыта работы советских кинооператоров...» [3, 3]. Правда, там можна знайти одну важливу фразу-рекомендацію, яка стосується зйомок фільму взагалі: «Динамизация киноизображения особенно важна в фильмах, в которых мало внешнего действия, где большую роль играет слово» [3, 90].

Видатний письменник Джордж Бернард Шоу відчував різні аспекти проблематичності екранізації літературних творів і тому не дозволяв без його згоди знімати п'єси, як звичайні фільми-спектаклі. Талановитий драматург ревниво оберігав свої п'єси від намагань кінопродюсерів. У 1929 році Шоу навідріз відмовив кінорежисеру Антонію Асквіта «пожертвувати» своїми п'єсами для екрану. Роком пізніше відома кіноактриса Пола Негрі так і не змогла отримати у Шоу згоду на екранізацію «Цезаря і Клеопатри». Новий етап у взаєминах Шоу з кінематографією почався взимку 1937/38 року, коли в Англії стали готувати до виробництва фільм «Пігмаліон» за його однойменною п'єсою. Бернард Шоу висунув такі умови: виконувати зйомки повинні за його сценарієм, він має право затверджувати або відхиляти кандидатури виконавців головних ролей фільму [2]. Наступний фільм «Цезар і Клеопатра» (1945 р.) за п'єсою Шоу знімав той же режисер і продюсер Габрієл Паскаль на тих же умовах. І незважаючи на те, що знятий за технологією «Техніколор» фільм було номіновано на Оскар в категорії «Кращий художник-постановник» (Джон Брайян) та на величезні на той час фінансові витрати (1 млн. 300 тис. фунтів стерлінгів), він провалився в прокаті, хоча сама прем'єра мала успіх.

«Ситуації і репліки, які працюють на сцені, часто виявляються згубними для кіно. При екранізації п'єси потрібно щось придумувати, а щось – спрощувати». Такі загальні висновки робить режисер, журналіст і кінокритик Карл Теодор Дрейер [4, 104].

Подібне узагальнення можна знайти і в книзі С. Фрейліха: «Чтобы поставить в кино пьесу, нужно предварительно изменить ее форму (стало быть и содержание); экран по-своему завяжет сюжет, изберет для этого же действия другие опорные моменты, наконец, по-своему завершит его» [9, 309].

В роботі О. Попова розглядаються деякі результати екранізації театральних п'єс американських драматургів Артура Міллера, Тенессі Уільямса. Він досить негативно, як і більшість кінокритиків, оцінив екранізацію режисером К. Брани трагедії Шекспіра «Гамлет»: «...гигантская по метражу и совершенно провальная во всех смыслах...» [5, 40].

В статті Н.Симбірцевої виділяються три основні проблеми в контексті екранізації як візуалізованого тексту літературно-художнього твору: існування книги, діалог, адекватність кінематографічної інтерпретації літературному оригіналу [6].

Але у всіх цих публікаціях залишилися поза увагою творчий вклад кіноживописця – оператора-постановника в досить складний процес екранізації драматичних творів та його співпраця з режисером фільму.

Метою статті є дослідження і аналіз новаторського втілення оператором Вадимом Герасимовичем Ілленком зображально-пластичного рішення в процесі створення фільму «За двома зайцями».

Виклад основного матеріалу. Події п'єси «За двома зайцями» відбуваються у Києві, зокрема у його колоритному районі – на Подолі, у міщанському середовищі. Тому першочергову задачу, яку поставили перед собою автори кінострічки – це відтворення правдивої та достовірної атмосфери, в якій розгортається сюжет п'єси. Головною складовою у цьому, безумовно, є створення реалістичного кіноживопису, у якому існують головні та другорядні герої. В цьому відношенні роль оператора фільму стає першоплановою. Немає сумніву у тому, що Вадим Ілленко втілював задум режисера Віктора Іванова, його трактовку п'єси, манеру існування героїв у певному середовищі.

Якщо відслідкувати інтродукцію п'єси, її початок, то автор п'єси у кількох коротких реченнях дає характеристику місця дії та її час: «Дія перша. Глибокий яр. Під горою наліво гарненький домок Сирків з садком; за ним баркан і знов якийсь садок і домок, направо – гора, баркан, а далі – яр. На дальній горі видно Київ. Вечір» [7, 89].

Кінематографічна трактовка виглядає дещо по-іншому. Режисер через операторське втілення відтворює інший простір та час. Він переносить дію на вулиці Києва, оточує героїв різнохарактерними людськими образами. Фільм починається з жартівливої пісні у гітарній інтерпретації, яка звучить спочатку за кадром і в якійсь мірі надає певний темпоритм майбутній панорамі, блискуче побудованій і здійсненій під час зйомки оператором В. Ілленко. Перед глядачем на екрані з'являється динамічна картина фрагменту міського життя на Подолі початку ХХ ст. З темної підворотні виходять чотири постаті на чолі з Свиридом Голохвостим. Компанія рухається київськими вулицями повз гротескно-портретне зображення царського жандарма, на фоні мальовничого ландшафту Кожем'яцького урочища, по Андріївському узвозу, на якому відтворюється атмосфера праці

робочого люду Києва, гротескова сцена чиношанування міської еліти, тощо... Перед нами проїжджають на трамваях та екіпажах типові мешканці великого міста. Камера впродовж руху фіксує різноманітні деталі торгового ряду, які з ювелірною точністю характеризують епоху та час київського життя. Кумедні сцени, які вихоплює камера протягом панорами, створюють жартівливу тональність подальшого сприйняття розвитку подій. Окремі сцени, що відтворені перед камерою, а саме на ярмарку, у пансіоні, в екіпажі, характеризуються яскравими портретними характеристиками майбутніх діючих осіб. Режисер вдало користується цим прийомом, представляючи глядачам майбутніх героїв п'єси. Тут якраз потрібно звернути увагу на майстерність оператора, дякуючи якому було отримане відповідне зображення. Панорама триває біля чотирьох хвилин. Вона змонтована з дванадцяти окремих динамічних кадрів. Через внутрішньо-кадрові стики у вигляді проїжджаючих предметів, окремих крупнопланових деталей та динамічних портретів дійових осіб, складається повне враження безперервного потоку життя, яке раптово постає перед глядачем. Цьому враженню у великій мірі допомагає ретельна точність у насиченості характерними та правдивими деталями кінематографічного простору у кадрі, як на передньому плані, так і на периферії. Перше, на що звертаєш увагу, – це ретельне відтворення авторами зовнішніх прикмет часу через побутові речі, деталі екстер'єру, афіші, рекламні вивіски магазинів та майстерень, одягу, манери існування акторів у кінематографічному просторі.

Після експозиційної частини, яка вводить у місце дії, та її час знайомить з майбутніми героями, фабула перетікає у свою зав'язку – знайомство та сватання Голохвостого з Пронею Прокопівною. У Михайла Старицького ця подія відбувається у тій же першій дії на фоні тих самих декорацій. Зовсім по-іншому трактують цю сцену автори фільму. Вони знов таки досить вільно використовують просторові та часові координати. Показавши глядачеві невеличку сцену в циркульні, де закручується вся інтрига, потім, разом з компанією Голохвостова опиняємось на вулицях Києва, проходимо, знов таки завдяки панорамі, повз людське середовище, яке своєю реакцією та вигуками дає яскраву характеристику головному персонажу. Тут на схилах Володимирської гірки, на фоні краєвиду широкого Дніпра відбувається знайомство Свирида Петровича з Галею, яке потім зіграє вирішальну роль у подальшому розвитку подій. Але це буде пізніше, а зараз Свирид Петрович опиняється на невеликому майданчику біля ілюзіону де відбувається його зустріч з Пронею, яку він запрошує до кінотеатру. Звернемо увагу на те, як автори фільму через реалістичне зображення відтворюють середовище, у якому відбуваються події сюжету. Скажімо, епізод з ілюзіоном був повністю вигаданий режисером та майстерно втілений у зображення оператором. Отримане ефектне світлове рішення, в основі якого лежить промінь від проекційного апарату, напівпритемнена атмосфера кінозалу, час від часу пребиваються фрагментами мелодраматичної стрічки ілюзіона. Треба визнати майстерність, з якою В.Ілленко вдалось відтворити старе зображення періоду німого кіно, яке ніби-то демонструється на екрані. Любовний сюжет, який дивляться наші герої, дає драматургічний поштовх

Голохвостову робити пропозицію до шлюбу Проні Прокопівні. Таким чином, вигаданий епізод надає більшу правдивість та реалізм подіям, які розгортаються перед глядачем, і ні в якому разі не змінює драматургію п'єси, а навпаки, робить її більш переконливою, завдяки такому зображальному ряду. Потрібно відмітити створення оператором особливої світлової атмосфери. Події фільму розгортаються в яскравий, сонячний день, а не ввечері, як в п'єсі. Протягом цього дня проходить вся експозиційна картина кінотвору, і тільки у вигаданому епізоді з ілюзіоном, через напівтемну освітленість кінозалу глядач опиняється у вечірньому, а потім і в нічному Києві, де при місячному освітленні київської вулиці, майстерно створеному оператором у павільйоні кіностудії, розгортається сцена освідчення у коханні між Голохвостим та Пронею. Треба відзначити світлове рішення цього епізоду, в якому відбувається поєднання холодного тону кольорового рішення місячного освітлення з теплим кольором малюючого світла у портретних характеристиках героїв. Саме таким чином дія кінострічки повертається у той час, який вигадав М. Старицький. Автори фільму перенесли часові координати п'єси на екран не з протокольною точністю, а з художньо-змістовою правдою завдяки пластичному рішенню епізоду.

У фільмі «За двома зайцями» кольорове зображення здобуло яскраву багатобарвність. У багатьох картинах того часу колір був лише засобом розмальовки зображення, засобом досягнення більшої життєвої правди. Тому авторам фільму «За двома зайцями» довелося вирішувати і цю проблему. Крім того, тогочасна плівка спотворювала звичні співвідношення кольорів. Високі світлові контрасти, якщо вони потрібні для побудови зображення, перепади світла та тіні приводили до кольорового забруднення на екрані. Низька чутливість кольорової плівки створювала додаткові ускладнення при роботі зі світлом особливо у павільйонних декораціях. Але молодий на той час оператор Вадим Ілленко абсолютно професійно впорався з цими труднощами. Кольори у фільмі є органічними, правдивими, вони не роздратовують глядача своєю невгамовною насиченістю. Кольорове рішення картини в цілому підпорядковане єдиній головній задачі, а саме – створенню реальної атмосфери, в якій живуть наші герої. Оператор не прагне домінувати зображенням над іншими компонентами кінотвору, він підпорядковує його, у першу чергу, драматургії фільму, режисерській трактовці, створенню реалістичної картини життя та побуту героїв. Така творча позиція надає широку можливість блискучому акторському ансамблю, підбраному Віктором Івановим, талановито втілити на екрані створені ними характерні акторські образи.

Реалізуючи втілення на екрані драматургічних п'єс, написаних для театру, кінематограф має проблему з відтворенням динамічної складової у побудові фабульної трактовки твору. Це – закономірно, адже театральний рух обмежений рамками сцени і відбувається повільно, в межах часу, який проживають герої перед нами протягом окремої сценічної дії. У театрі немає можливості з високою швидкістю оперувати часовими та просторовими вимірами, як це робиться у кінематографі за допомогою монтажу. Глядач розташовується у певному ряду, на певному місці і має одну єдину точку зору на події, що розгортаються перед ним

на сцені. Такою є природа глядацького сприйняття театральної вистави. Інша справа кінематограф: за допомогою кінокамери фіксується реальний простір чи то існуючий у природі, чи то створений штучно у декораціях або на натурі. Саме зображення є вагомим аргументом реалістичності та правдивості. А якщо це не відсторонена фіксація, а продумана зображувальна конструкція певного простору з його характерними рисами, то сприйняття враження подій, що відбуваються на екрані, наближають глядача до абсолютної достовірності екранного світу. Суттєвою особливістю людського зору є постійний рух нашого ока, яке ніби постійно сканує матеріальний світ, розгорнутий перед нами у просторі. Виходячи з цього, можна з упевненістю казати про те, що органічний рух камери у кінокадрі має достовірну природу сприйняття кінематографічного зображення. Оператор В. Ілленко дуже вдало користується цією властивістю і перетворює її на яскравий на той час новаторський операторський прийом. Переважна більшість епізодів починається з окремої деталі середовища, дії, яка виглядає ніби то заставка чи шторка, що перекриває зображення. Через рух камери, завдяки панорамі, перед нами відкривається і середовище, і місце дії, де вона відбувається, та діючі особи.

Після сцени освідчення у коханні Голохвостова перед Пронею на місячному пленері на екрані виникає крупна гітарна дека, на якій рука перебирає струни – і звучить пісня. Короткий час ця деталь лишається статичною та раптово вона рухається у лівий бік, що є приводом прослідкувати за нею завдяки панорамі навколо штативу. Тим самим, перед глядачем відкривається кімната, у якійсь будівлі, де приятельська компанія на чолі з головним героєм святкують вдалий початок весільної інтриги. Епізод знятий з однієї точки, за винятком деталі, де виделка з огірком встромилась у картину на стіні. Завдяки мізансцені, що вибудував режисер Іванов, та професійно втілив оператор Ілленко, актори з загального плану, на якому ми бачимо місце дії, обстановку в кімнаті, світлову атмосферу, що створюють відчуття правдивості часу, наближаються до камери, змінюючи крупність планів, створюючи внутрішньокадровий монтаж, тим самим дозволяючи глядачу бути безпосереднім учасником цієї гулянки. В. Ілленко у портретних характеристиках героїв не переходить на довгофокусну оптику, що було б цілком зрозуміло. Він навмисне знімає середні та крупні плани нормальною, а то і не дуже короткофокусною оптикою. Оптичний малюнок та глибина різко зображуваного простору, які притаманні цим об'єктивом, надають оператору можливість будувати зображення з певною мірою різкості заднього плану, фону, щоб допомагати відтворенню достовірного середовища, у якому живуть герої, і яке характеризує їх. Яскрава ілюстрація – портрет Свирида Голохвостого після динамічного танцю з подругою. Свій монолог Свирид Петрович вимовляє на крупному плані у патетичному натхненні на фоні шкарпеток, що сохнуть після прання на розтягнутій посеред кімнати мотузці.

Наступний епізод, у якому Свирид Петрович залицяється до Галі, знятий у павільйонних декораціях студії. Оператор досить вдало імітує нічний куточок київських вулиць, застосовуючи ефектне освітлення місячної ночі. Для більш правдивої передачі простору В. Ілленко використовує легке задимлення декорацій

для створення ефекту тональної перспективи, завдяки чому досягає об'ємності та глибини на екрані. Вдалим елементом зображувального рішення відносин між Голохвостим та Лимарихою у цьому епізоді є використання вуличного ліхтаря з його псуванням, та зміною від цього характеру освітлення. Цей момент не існує в літературній основі, але режисерська знахідка, майстерно втілена оператором, в зображення додає більшої правдивості в екранному існуванні діючих персонажів.

Дія розвивається далі – і ми опиняємось у хаті Сирків. Режисер разом з оператором будують глибинну мізансцену, яка починається з крупного плану Проні. Вона заходить стрімко у хату, камера слідкує за героїнею, рухаючись у павільйонних декораціях. Перед глядачем розкривається внутрішнє вбрання хати Проні Прокопівни та її батьків. Завдяки майстерно створеній світловій атмосфері за допомогою операторського освітлення, відчувається яскравий сонячний день за вікном. Оператор використовує ширококутну оптику, яка дозволяє відтворити інтер'єр вітальні Сирків та магазину. Побутові речі, що наповнюють декорації, надають враження правдиво створеної атмосфери, у якій живуть персонажі п'єси. Треба підкреслити скрупульозне, а звідси і майстерне ставлення оператора та художника до насиченості екранного простору характерними рисами у вигляді речей побуту, костюмів героїв, декораційного та натурального оформлення, гримерного рішення образів акторів. Всі ці складові допомагають відтворити на високому художньому рівні враження реального сприйняття подій, про які розповідають автори фільму. Весь епізод оператор знімає камерою, яка пересувається у декораційному просторі. Завдяки цьому акторська мізансцена наповнюється певною динамікою, актори виходять на крупний план, під час безперервної дії, потім опиняються на загальному плані, що надає можливість активного включення збудованого павільйонного простору у авторську трактовку сюжету. Задній план та фонові дії другорядних персонажів додають яскравого малюнку та життєвої правди подіям, що відбуваються на екрані. Треба підкреслити, що оператор при зйомці у павільйоні сміливо використовує перспективну композиційну побудову кадру, з активним використанням переднього плану, тим самим створюючи об'ємне відчуття простору. Також вдалим є використання гостро-ракурсних точок зйомки з нижнього та верхнього положення камери, які надають гротесково-динамічну характеристику акторським образам.

Зовсім інша пластична трактовка епізоду фантазійних мрій Голохвостого після заручень у хаті Сирків. Вона будується суто кінематографічними засобами на натурній прогулянці головного героя з використанням подвійної експозиції на фоновому зображенні, у якому нібито реально показане здійснення мрій Свирида Петровича. Привертає увагу зображальне рішення натурних епізодів, дія яких проходить на вулицях Києва. Екранний простір насичений різноманітними правдивими аксесуарами старого міста. Автори фільму не зраджують собі, послідовно втілюють принцип реального відтворення часової атмосфери розповіді, яку вони заявили на початку кінострічки. Епізод пробігу Галі знятий з використанням прийому динамічної камери, коли камера стрімко пересувається на операторському візку. По мірі проїзду ми слідкуємо за актрисою, яка біжить по

місту. По передньому плану майстерно виставлені вдало підібрані різноманітні речі, характерні для того часу. Завдяки передньоплановій композиції пробігу Галі було отримано відчуття динамізму та широкого простору. На кіноекрані постає неповторний Київ кінця XIX початку XX сторіччя. Галя стрімко забігає у майстерню, де працює Степан – і ми бачимо чудову, насичену світлом атмосферу кузні, яку за допомогою освітлення відтворив оператор. В такій же динамічній авторській інтерпретації вирішено епізод змагання подружок Лимарихи – хто швидше донесе до неї звістку про одруження Голохвостого та Проні. Пересуваючись різними куточками Києва, камера створює реалістичне та особливе відчуття старого міста, показуючи його з різних боків.

Фінальна частина кінострічки знімається на Андріївському узвозі. Епізод починається з гостро-ракурсною нижньою точкою зйомки на фоні Андріївської церкви, яка монтується з верхнім планом весільної процесії. Цього принципу режисер дотримується протягом усього епізоду у подальших діалогах та портретних характеристиках персонажів. Реалізувати цей драматургічний прийом активно допомагає зображення, майстерно зняте оператором. В.Ілленко знов як і протягом майже всього фільму використовує ширококутну оптику, що дозволяє досягти у зображенні відтворення глибинного простору. Гостро-динамічні точки зйомки портретів головних та другорядних героїв дозволяють витримати швидкий ритм монтажу та внести емоційний драматизм у весільну сцену, надати їй певного трагізму та співчуття по відношенню до головної героїні. Дуже суттєву роль відіграє манера зйомки ручною камерою майже всього епізоду. Технічна нестабільність зображення при зйомці з рук переходить у художній прийом, який надає нервовий присмак всій події.

Бурхлива сцена весілля, яке так і не відбулося, закінчується прольотом у повітрі усієї компанії Голохвостого та її падінням. Режисер та оператор витримують обраний прийом – нижня точка на фоні неба монтується з різко верхньою при падінні на бруківку. Піднявшись, компанія прощається з глядачем та повільно під знайому музику виходить з кадру. В зображенні останнього кадру фільму на фоні грубої фактури бруківки київської вулиці лежить лише самотній весільний букет.

Наукова новизна дослідження полягає в аналізі головних компонентів технології зйомок екранної кінорозповіді при побудові сюжетної лінії, шляхом новаторського підходу до створення оператором стилізованого зображення в процесі адаптації драматургічних творів на прикладі фільму «За двома зайцями».

Висновки. Щоб отримати такий шедевр, як фільм «За двома зайцями», щоб відтворити реалістичність подій п'єси на кіноекрані оператору потрібно було по-новому вирішити наступні задачі:

- для відтворення художньо-правдивої атмосфери на екрані, у якій розгортаються події п'єси, необхідно точно локалізувати місця і час натурних зйомок, підібрати реквізит, костюми акторів та грим, створити таку гармонію кольорів, щоб глядач міг побачити на екрані картини з життя киян кінця XIX – початку XX ст.;

- для надання яскравої портретної характеристики головним та другорядним персонажам застосувати нормальні та короткофокусні об'єктиви. Це дозволило одночасно, в одному кадрі, отримати чітке зображення переднього та заднього плану, тобто відтворити ще й фонові дії, які доповнили екранне втілення того чи іншого акторського образу;
- для створення реального відчуття перебування глядача в іншому просторі і часі побудувати в тих чи інших сценах фільму глибинну мізансцену та використати прийом динамічної камери;
- для відтворення особливої світлової атмосфери розробити продумані схеми розташування в павільйоні та на натурі різних за потужністю освітлювальних приладів із застосуванням світлофільтрів.

Література

1. Базен А. Что такое кино? Москва: Искусство, 1972. 383 с.
2. Бернанд Шоу и кинематограф. URL: <http://kinoart.ru/blogs/showacinema>
3. Головня А. Д. Мастерство кинооператора. Москва: Искусство. 1965. 240 с.
4. Дрейер К.Т. О кино. Статьи и интервью. Москва: Новое издательство, 2016. 256 с.
5. Попов А. С. Специфика экранизации театральной пьесы. URL: http://kinopressa.ru/01_aleksandr_popov
6. Симбирцева Н. А. Экранизация как визуализированный текст: к постановке проблемы. *Известия Уральского федерального университета*. Серия 1. Проблемы образования, науки и культуры. 2013. №3. С. 148-154.
7. Старицкий М. П. Твори. В 2 т. Т.2. Київ: «Дніпро», 1984. 654 с.
8. Фрейлих С. И. Золотое сечение экрана. Москва: Искусство, 1976. 359 с.

References

1. Bazin, A. (1972). What is a movie? Moscow: Iskusstvo [in Russian].
2. Bernard Shaw and Cinematography. (2011). Retrieved from <http://kinoart.ru/blogs/showacinema> [in Russian].
3. Golovnya, A.D. (1965). Cameraman's skill. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
4. Dreyer, K.T. (2016). About the movie. Articles and interviews. Moscow: Novoe izdatelstvo [in Russian].
5. Popov, A. S. (2016). Specifics of the adaptation of theatrical play. Retrieved from http://kinopressa.ru/01_aleksandr_popov [in Russian].
6. Simbirtseva, N. A. (2013). Screening as a visualized text: to the statement of the problem. *Izvestiya Uralskogo federalnogo universiteta*. Seriya 1. Problemyi obrazovaniya, nauki i kulturyi, 3, 148-154 [in Russian].
7. Staritsky, M.P. (1984). Works in 2 Volumes. Volume 2. Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].
8. Freilikh, S. I. (1976). Golden Crosssection of the Screen. Moscow: Iskusstvo [in Russian].