

ПРОБЛЕМИ ОБРАЗОТВОРЧОГО, ПЛАСТИЧНОГО ТА УЖИТКОВОГО МИСТЕЦТВА

УДК 791.623

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

*Гармаш Юрій Тимофійович,
старший викладач
Київського національного університету
культури і мистецтв
swirepijdp@gmail.com*

ОСОБЛИВОСТІ ТЕХНОЛОГІЇ ЕКРАННОГО ЖИВОПИСУ ПРИ СТВОРЕННІ ОДНОКАДРОВОГО ФІЛЬМУ

***Мета роботи.** Дослідження еволюційних процесів зародження та формування теоретичного підґрунтя зйомок однокадрового фільму з врахуванням не тільки творчої, але і технологічної складової. **Методологія дослідження** базується на застосуванні загальнонаукового принципу об'єктивності, структурно-функціонального та аналітичного методів при аналізі теоретичних праць мистецького напрямку та зображального ряду однокадрових фільмів. **Наукова новизна** дослідження полягає в аналізі головних складових технології екранного живопису при створенні однокадрових фільмів та в аналізі особливостей побудови сюжетної лінії таких фільмів. **Висновки.** Однокадровий фільм дає глядачеві відчуття реалістичності подій в екранному творі, позбавляє від авторського маніпулювання. Зйомки однокадрового фільму в значній мірі непередбачуваний процес, оскільки включає величезну кількість всіляких творчих факторів, технічних засобів, задіяних в зйомках, і вимагає досить ґрунтовного та витонченого знання технології кіновиробництва.*

Ключові слова: кадр, однокадровий фільм, зйомка, монтаж, оператор, камера.

Прядко Олександр Михайлович, кандидат технических наук, доцент Киевского национального университета культуры и искусств; Гармаш Юрий Тимофеевич, оператор-постановщик, старший преподаватель Киевского национального университета культуры и искусств

Особенности технологии экранной живописи при создании однокадрового фильма

***Цель работы.** Исследование эволюционных процессов зарождения и формирования теоретических положений съемок однокадрового фильма с учетом не только творческой, но и технологической составляющей. **Методология исследования** базируется на применении общенаучного принципа объективности, структурно-функционального и аналитического методов при анализе теоретических работ художественного направления*

и изобразительного ряда однокадровых фильмов. **Научная новизна** исследования заключается в анализе главных составляющих технологии экранной живописи при создании однокадровых фильмов и в анализе особенностей построения сюжетной линии таких фильмов. **Выводы.** Однокадровый фильм дает зрителю ощущение реалистичности событий в экранном произведении, избавляет от авторского манипулирования. Съёмки однокадрового фильма в значительной степени непредсказуемый процесс, поскольку включает огромное количество всевозможных творческих факторов, технических средств, задействованных в съёмках, и требует достаточно тщательного и тонченного знания технологии кинопроизводства.

Ключевые слова: кадр, однокадровый фильм, съёмка, монтаж, оператор, камера.

Pryadko Aleksandr, PhD (Eng.), associate professor, Kyiv National University of Culture and Arts; Garmash Yuri, Director of Photography, senior lecturer, Kyiv National University of Culture and Arts

Technological features of screen painting concerning a creation of a single-frame movie

Purpose of Article. The study of evolutionary processes of nucleation and the formation of a theoretical foundation, which is based on the creative and technological part of filming the single-framed film. **Methodology.** Research methodology is based on the general scientific principles of objectivity, structural-functional, and analytical methods in the analysis of theoretical works and figurative art direction of single framed series of films. The **scientific novelty** of the research is shaping the basic provisions of creative and technological bases of single-framed films creation, the analysis features of construction of such films' storyline. **Conclusions.** The single-framed film gives the viewer a feeling of realism developments in screen work, eliminating the copyright manipulation. Shooting a single-frame movie is the largely unpredictable process because it includes a variety of creative factors, hardware involved in the shooting and requires a thorough and sophisticated knowledge of the technology of filmmaking.

Key words: frame, single-framed film, filming, editing, director of photography, camera.

Актуальність теми дослідження. Термін «кадр» в фільмовиробництві має двояке трактування. Так, з одного боку, у кінематографі називається окремий фотознімок («кадрики») на плівці, на якому зафіксовано якийсь об'єкт чи одна з послідовних фаз його руху. Назва цього терміну вказувала на форму кадра: від французького слова cadre – «рама», італійського quadro – «картина» або ж латинського quadro – «квадрат». Ці окремі кадрики-картини можна побачити на екрані, якщо зупинити кіно- чи відеопроекцію. Але таке «первинне» визначення кадру дає уявлення в основному про його геометричну форму та співвідношення сторін. Більш повну характеристику кадру, як живописної складової фільму, дає в своїй роботі професор С. Безклубенко [1]. Досить детально аналізує статичний кадр, оцінюючи його як живописну картину, С. Мединський [4].

А з другого боку, в екранних технологіях, в структурі екранного зображення завершеного фільму, згідно загальноприйнятої термінології, кадром називають фрагмент кінотвору, який отримали безпосередньо в процесі зйомки, без вимикання камери, починаючи від команди режисера «Почали» до команди «Стоп». Таке визначення кадру з позицій технології фільмовиробництва приводить в своїй роботі Р. Н. Ширман [9, 121]. Тобто кадр в сучасному фільмі – це один із виражальних засобів екранного живопису, отриманий без монтажних перебивок кадрами, відзнятими окремо і навіть в інший час.

Але автори цих і інших досліджень не розкривають технологічну сторону процесу кінозйомки та не розглядають нові можливості зйомки сучасного фільму одним кадром.

Потрібно нагадати, що від початку ери кінематографу практично всі фільми були однокадровими: перша кінодокументалістика «Прибуття потягу на вокзал Ла-Сьота», «Прибуття делегатів на фотоконгрес в Ліоні» та ігрові комедії «Веселий скелет», «Политий поливальник» братів Луї та Огюста Люм'єрів. Весь сюжет в цих фільмах був викладений за 50 секунд екранного часу в одному кадрі, знятого загальним планом з однієї точки зйомки і, звичайно, без застосування прийомів монтажу.

З початку десятих до початку двадцятих років минулого століття формується зображально-монтажний метод при викладенні змісту екранних творів. На зміну однокадровому фільму, знятому загальним планом, приходять монтажні епізоди, який включав кілька кадрів різної крупності. Монтаж стає невід'ємною складовою побудови фільму – як особливий екранний спосіб бачення і осмислення його змісту [1, 148; 8, 41]. Монтаж став засобом досягнення синтезу і єдності окремих кадрів. У своїй науковій праці проводить ґрунтовний аналіз численних публікацій С. Ейзенштейна та деталізує його позицію відносно монтажу при створенні інтелектуального кіно Л. Наумова [5].

Практично всі режисери були в захваті від нових можливостей монтажу і повністю відійшли від думки створювати однокадровий фільм за старими лекалами. Тим більше, що тогочасними технічними засобами і технологіями створити навіть 20..30 хвилинний короткометражний однокадровий фільм було практично неможливо.

Аналіз досліджень і публікацій. Сучасні основи теорії монтажу фільмів, акцентуючи важливість, в основному, творчої складової, досить фундаментально розглядаються в монографіях останніх років С. Безклубенка [1], В. Горпенка [2; 3], О. Соколова [6], С. Мединського [4] та Р. Ширмана [9]. Але в своїх роботах вони, даючи свою оцінку можливостей зйомок однокадрового фільму, залишали поза увагою технологічні особливості його реалізації.

До перерахованих вище творчих засобів додаються ще й технічні засоби та досить складні технологічні і організаційні процеси, що мають місце при створенні однокадрового фільму і які досі залишаються поза рамками досліджень та аналізу таких фільмів.

Метою статті є дослідження еволюційних процесів зародження та формування теоретичного підґрунтя зйомок однокадрового фільму з врахуванням не тільки творчої, але і технологічної складової.

Виклад основного матеріалу. У міру поліпшення характеристик технічних засобів і технології екранного живопису, кінематограф поступово почав рухатись від зйомок так званого «довгого кадру» та монтажних комбінацій «довгих кадрів». Звичайно, це не якесь масове явище, бо не всі сценарії підходять для реалізації такого екранного видовища. Тут однієї ідеї було б замало – потрібен попередній своєрідний аналіз можливостей всієї технологічної лінійки при створенні однокадрового фільму, починаючи з

аналізу літературного сценарію, розробки режисерського сценарію і закінчуючи постановочним проектом, в який будуть входити ескізи декорацій, розкадровка фільму, перегляд та затвердження акторів, вибір технічних засобів і оптимізації технології зйомок та проведення організаційно-фінансових розрахунків.

Відомий режисер, професор Р. Н. Ширман в розділі «Один кадр – один фільм» своєї книги «Алхимия режиссуры. Мастер класс» досліджує можливості створення однокадрового фільму і дає перші творчі настанови. Прочитуємо ці головні настанови: «Фильмы, состоящие из одного кадра, не требуют монтажа. Тем не менее монтаж здесь также существует. Особый, так называемый *внутрикадровый монтаж*. ... Это необычный монтаж. Мы ничего не режем и не делаем склеек. Мы монтируем прямо во время съемки, изменяя расстояние от камеры до персонажей, меняя композицию кадра, двигаясь вместе с актерами или нашими документальными героями, не выключая камеру. Кадр остается одним и тем же, а крупность планов меняется» [9, 164]. «Внутрикадровый монтаж осуществляется не только с помощью подвижной камеры, но и специально распланированными передвижениями актеров или действующих лиц в съемочном пространстве, то есть соответствующей мизансценой» [9, 166].

Депо раніше досить детально в своїй роботі «Монтаж: телевидение, кино, видео» А. Соколов розглядає внутрішньокадровий монтаж в контексті можливостей однокадрового фільму, де він стверджує, що історія розвитку такого монтажу фільмів бере початок з приходом звуку в кінематограф [6, 41].

Проте для успішної реалізації процес однокадрових зйомок вимагав невідкладного вирішення ще цілого комплексу технічних проблем: збільшення світлочутливості негативних кіноплівок, розробки потужних і одночасно малогабаритних освітлювальних приладів спрямованого і розсіяного світла, створення короткофокусних світлосильних об'єктивів та систем дистанційного управління фокусом і діафрагмою, розробки систем стабілізації камер та багато інших. Тільки після розробки менших за вагою та розмірами плечових та зовсім компактних ручних кінокамер, які доповнили арсенал важких і габаритних штативних камер, з'явилась можливість відзняти «довгий кадр» з елементами внутрішньокадрового монтажу.

Унікальний 78-ми хвилинний фільм «Мотузка» (Cope) та ще й в кольорі, побудований на 9-ти довгих кадрах (включаючи зображення ігрового фону на титрах), створив в 1948 р. режисер Альфред Хічкок за допомогою двох операторів-постановників – Джозефа Валентайна та Вільяма В. Скалла. Та глядач навіть не помітить монтажних поєднань 8-ми з 9-ти довгих кадрів, і тому складається враження безперервної зйомки (тільки професійний кінематографіст може визначити, в які моменти проходила зупинка камери і перезарядка камери новим 300 метровим рулоном негативної кіноплівки). Аналізуючи зображення фільму, можна відмітити що оператори виконували зйомки камерою, встановленою на штативі, обладнаному мікрокраном. Штатив у вигляді телескопічної колони був елементом конструкції операторського візка «Доллі» з обрешеченими колесами (розробка Морріса Роузена). У процесі

зйомок був задіяний лише один об'єктив з фіксованою фокусною відстанню, рівною приблизно 35 мм. Потрібно відмітити також значну глибину різко зображуваного простору, що забезпечило побудову глибинної мізансцени. Підлога в декорації була ідеально гладенькою, і операторський візок з камерою вільно переміщувався через анфіладу кімнат, і в кожній кімнаті, одна із стін яких (як правило, ліва по руху камери) була на роликах і вона в потрібний момент легко і безшумно зміщувалась декораторами в сторону. Відсутність шуму в павільйоні була головною умовою синхронного та ще й чистового запису звуку. Щоб повніше розкрити психологію поведінки персонажів в момент скоєння вбивства і в нудні години вечірки, А. Хічкок якраз і застосовує такий новаторський прийом зйомки надзвичайно довгими кадрами, зі складним рухом камери (різні види панорам, наїзди, від'їзди, укрупнення). Камера ніби спостерігає за учасниками екранного дійства.

Літературною основою фільму «Мотузка» була одноіменна п'єса Патріка Гамільтона, в якій вся історія розігрувалась ніби на сцені, в одній багатокімнатній декорації. Тому якраз театральні вистави і сьогодні можуть бути екранізовані як однокадровий фільм.

Досить згадати про такі українські фільми-вистави як «В степах України» (1952 р., реж. Т. Левчук, оператор М. Чорний), «Калиновий гай» (1953 р., реж. Т. Левчук, оператори Д. Демуцький, Н. Слуцький, В. Філіпшов), «Фараони» (1964 р., реж. І. Шмарук, оператори С. Ревенко, О. Суський, В. Шустинський, О. Деряжний) та ще багато інших, які б завдяки внутрішньокадровому монтажу мали б вигляд однокадрового фільму. Практично всі ці фільми-вистави були змонтовані з довгих кадрів, деякі з монтажними перебивками кадрів різної крупності. Навіть тогочасна, досить габаритна і важка зйомочна техніка дозволяла оператору робити панорамування, наїзди, зміну ракурсів, рухатись за актором на візках різної конструкції чи на операторському крані. Але здається режисери не були схильні до застосування незвичного для них внутрішньокадрового монтажу, і щоб не ускладнювати собі життя, щоб не ризикувати, вони задіявали весь арсенал класичних монтажних комбінацій загальних, середніх, крупних планів, інколи з панорамами та наїздами-від'їздами.

Такими ж кадрами довжиною в кілька хвилин рясніє фільм режисера Макса Офлюса «Карусель» (1950 р., *La Ronde*) – екранізація скандально відомої п'єси Артура Шніцлера «Хоровод». Оператор Крістіан Мантра збагачує внутрішньокадровий монтаж кожного фрагменту фільму прийомом панорами супроводу, яка перетворює ці довгі кадри в своєрідну образотворчу новелу зі своєю драматургією. Інколи навіть стає непомітним монтажний перехід від одного довгого кадру до другого. І тому досить часто кінознавці помилково цей фільм вважають однокадровим.

До періоду становлення цифрових технологій в кінематографі, тобто в часи аналогових відеотехнологій, кінопродюсери не були схильні витрачати кошти на виробництво фільмів на відеоносіях, оскільки якість отриманого зображення просто не могла конкурувати із зображенням на кіноплівці, і такі

фільми для демонстрації в великих кінотеатрах були просто непридатними. Тим більше, що відеопроєкції в таких кінотеатрах першого екрану просто не існувала, а технологія високоякісного запису відеозображення на кіноплівку з'явилась на початку 1990-х років. Навіть телесеріали до середини 1990-х років знімали в основному на 16-мм кіноплівку. На заводі були все ті ж низькі технічні характеристики відеокамер: обмежена фотографічна широта (4...6 діафрагм), відношення сигнал-шум в камерах найбільш популярного формату відеозапису Betacam-SP складало всього 51 децибел, низька світлочутливість та ін. Розробка фірмою Sony в 1993 р. відеокамер цифрового формату Digital Betacam і документально прописаного як бажаний стандарт в телевізійних технологіях дозволив відмовитись від виробництва телесеріалів на 16-мм кіноплівці. Цей формат мав значно кращі технічні характеристики ніж Betacam-SP. Наприклад, відношення сигнал-шум уже складало 55 децибел, можна було коригувати фотографічну широту, контраст, колірні характеристики, деталізацію зображення та багато інших параметрів. Але касети, призначені для використання в камері, забезпечували лише 40 хвилин запису. Хоч були і 1,5-2-х годинні – для окремого, досить важкого і габаритного відеореєстратора (портативного чи монтажного).

У 1995 р. був анонсований формат DV, який пізніше був модифікований в формати DVCAM та DVCPRO. В форматі DVCAM порівняно недорогою камерою Sony DSR-130 на її цифровий відеореєстратор DVCAM DSR-1 можна записати 184 хвилини зображення і звуку на одну касету. І якраз такими камерами в форматі DVCAM на реєстратори DSR-1 був відзнятий унікальний експериментальний однокадровий фільм «Таймкод» (2000 р., Timecode, режисер Майкл Фігіс). Його унікальність полягає в тому, що фільм не тільки однокадровий, але й поліекранний. Екранне зображення складається з чотирьох безперервних, незмонтованих 90-хвилинних планів, відзнятих чотирма операторами (головний оператор – Патрік Александер Стюарт). Розвиток сюжету показано одночасно у вигляді чотирьох різних зображень (у них один таймкод), кожне з яких займає одну четверту частину екрану. Чотири камери незалежно одна від одної відслідковують дії окремих персонажів. Тобто, одночасно глядач може бачити на екрані чотири сюжетні лінії у вигляді чотирьох однокадрових фільмів. Але вони, ці окремі фільми, логічно сприймаються як один фільм тільки тоді, коли вони поєднані на одному екрані у вигляді поліекранного зображення. При чому, увага глядача акцентується на тому чи іншому зображенні через звукоряд. Зйомки фільму проходили в 1999 р. і розтягнулись на два тижні, було відзнято по 15 дублів кожною камерою. Роздільна здатність по вертикалі і горизонталі кадру була збільшена в два рази за рахунок «зшивання» чотирьох зображень, що забезпечило передачу 1 млн. 760 тис. пікселів в одному кадрі при відношенні сигнал-шум – 61 децибел. Такі досить непогані технічні показники дозволили виготовити, як плівковий негатив фільму, так і якісні тиражні плівкові фільмокопії для демонстрації в кінотеатрах.

В 1998 р. фірма Sony випустила перші в світі камкордери формату високої чіткості HDCAM моделі HDW-F900, відомі також як CineAlta. Камера записувала з роздільною здатністю 1920×1440 пікселів, але формувала

вихідний сигнал, як 1920×1080 з двох напівкадрів. Це була на той час єдина камера, за допомогою якої можна було реалізувати проект однокадрового фільму, отримавши зображення високої якості. Якраз на ній зупинив свій вибір режисер фільму «Руський ковчег» Олександр Сокуров. Фільм знімався в Зимовому палаці (багатовіковій резиденції російських царів) і розповідав про події, які протягом останніх чотирьох століть проходили в Росії. Задуманий О. Сокуровим однокадровий фільм був надзвичайно складним в реалізації. Ось що він згадує: «На протяжении съёмок при мне была карта-схема российской истории – пространство драматургии. Все свои размышления я соотносил с этой картой, на которую были нанесены все исторические события, все значимые исторические лица. В соответствии с этой схемой я разработал план движения персонажей по дворцу, который стал олицетворением живого, проживаемого в кадре исторического времени. Места, залы, которые имеют отношение к определенной эпохе, были некими сферами вхождения в разные исторические эпохи» [7]. Попередні репетиції проходили в театрах, на студії «Ленфільм», де були розставлені декорації і були намальовані на підлозі декораційні схеми. Тільки в вихідний день, в понеділок, була можливість ходити по залах Ермітажу, розмічати, розставляти мізансцени.

Задумана довжина фільму складала 1 год. 27 хв. Щоб записати відеоконтент такої довжини якісно, без компресії, американська фірма Director's Friend розробила спеціальний комп'ютер, який виконував функції рекордера для запису відеосигналу на жорсткий диск. Окремо працювала система професійного запису звуку. Унікальність зображального рішення фільму забезпечило використання в процесі зйомок системи «Стедікам» для стабілізації положення відеокамери.

Фільм був задуманий як ігровий, з великою кількістю акторів, костюмів. Актори готувалися до зйомок всю ніч, в Ермітаж вони приїхали напередодні об одинадцятій вечора. Зйомка почалася наступного дня, 23 грудня 2001 р., о 12:35. Після семи місяців репетицій О. Сокурову вдалося втілити однокадровий фільм в життя тільки після третього проходу оператора через анфіладу приміщень Зимового палацу. Потрібно ще було вирішити проблему освітлення. Проте отриманим зображенням режисер був вкрай незадоволений: «Помню, что когда я посмотрел отснятый материал, я был в отчаянии. Я понимал, что изображение будет мне не нравится, но что до такой степени – я даже не предполагал. Мы работали с блестящим оператором «Стедикама», но поставит свет в павильоне, площадь которого один километр, не под силу смертному. Для этого нужно особое операторское мастерство, а, возможно, еще и дополнительные деньги» [7]. Лише після додаткової цифрової обробки зображення та його кольорокорекції отримали фільм в форматі HD, за якістю придатний до переведення на негативну кіноплівку. Більше того, фільм отримав позитивні відгуки та рецензії кінознавців і мав величезний успіх в кінопрокаті США.

Фільм О. Сокурова дав новий імпульс і своїм прикладом показав, що однокадровий фільм може бути реалізований вже в більш складній драматургії сценарію, завдяки цифровим технологіям.

Більшість однокадрових фільмів в першому десятиріччі 2000-х були малобюджетними і знімались напівпрофесійними відеокамерами: Sony DSR-130 («Коло», 2005 р., режисер Юрій Зельцер, оператор Джордж Мурадiан), Panasonic AG-DVX100BE («PVC-1», 2007 р., режисер і оператор Спірос Статулопулос), Sony HVR Z-1 («Один кадр», 2008 р., режисер Лінда Вендель, оператор Хенрік Іпсен). Професійними цифровими камерами почали знімати одним кадром дещо пізніше: ARRI Alexa («Ана Арабія», 2013 р., режисер Амос Гітай, оператор Джіора Бейач), Red Epic («Хто-небудь, одружіться на мені», 2013 р., режисер Джон Ашер, оператор Грехем Футерфас), Canon C300 («Вікторія», 2015 р., режисер Себастьян Шіппер, оператор Стурла Бранд Гровлен). В останні роки зйомка довгими кадрами з імітацією однокадрового фільмування стала дуже поширеною. Тому не можна не згадати фільм «Бердмен» – Birdman (режисер, продюсер і сценарист Алехандро Гонсалес Іньяррiту), за унікальний екранний живопис якого отримав статуетку Оскара в 2015 р. оператор фільму Еммануель Любецьки. Але на відміну від однокадрового фільму «Вікторія», дія якого відбувається в реальному часі, тут і зараз, в фільмі «Бердмен» весь сюжет розкриває події кількох днів за 119 хвилин екранного часу. Такий «довгий кадр» привніс на екран магію поточного моменту. Тому з метою досягнення такого магічного впливу на глядача режисер Іньяррiту, скоріше за все, і використав імітацію однокадрових зйомок.

Наукова новизна дослідження полягає в аналізі головних складових технології екранного живопису при створенні однокадрових фільмів та в аналізі особливостей побудови сюжетної лінії таких фільмів.

Висновки. Однокадровий фільм, як особливе творіння екранного живопису, дає глядачеві відчуття реалістичності подій в екранному творі, позбавляє від авторського маніпулювання. Зйомки однокадрового фільму в значній мірі непередбачуваний процес, оскільки включає величезну кількість всіляких творчих факторів, технічних засобів задіяних в зйомках і вимагає досить ґрунтовного та витонченого знання технології кіновиробництва.

Література

1. Безклубенко С. Д. Відеологія. Основи теорії екранних мистецтв / С. Д. Безклубенко. – Київ: Альтерпрес, 2004. – 328 с.
2. Горпенко В. Г. Архітектоніка фільму: режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища: В 5 т. Т. 3: Монтажна архітектоніка фільму. Ч.1: Кадрозчеплення. / В. Г. Горпенко. – Київ: КДІТМ імені І. К.Карпенка-Карого, 2000. – 157 с.

3. Горпенко В. Г. Архітектоніка фільму: Режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища. В 5 т. Т. 3: Монтажна архітектоніка фільму. Ч. 2: Сюжетотворення. / В. Г. Горпенко. – Київ: КДІТМ імені І. К. Карпенка-Карого, 2000. – 146 с.
4. Медынский С. Е. Компонуем кадр / С. Е. Медынский. – Москва: Искусство, 1992. – 240 с.
5. Наумова Л. М. Від монтажу атракціонів до теорії інтелектуального кіно / Л. М. Наумова // Науковий вісник КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого: зб. наук. праць. – Київ: Освіта України, 2016. – Вип. 19. – С. 161-170.
6. Соколов А. Г. Монтаж: телевидение, кино, видео=Editing: television, cinema, video / А. Г. Соколов. – Москва: Изд-во «625», 2001. – 207 с.
7. Сокуров А. История в интернете [Электронный ресурс] / А. Сокуров. – // Сеанс. – 2013. – №55–56. – Режим доступа: <http://seance.ru/n/55-56/istoriya-v-interere>
8. Фрейлих С. И. Золотое сечение экрана / С. И. Фрейлих. – Москва: Искусство, 1976. – 359 с.
9. Ширман Р. Н. Алхимия режиссуры. Мастер класс / Р. Н. Ширман. – Киев: ЗАО «Телерадиокурьер», 2008. – 448 с.

References

1. Bezklubenko, S. D (2004). Videologiya. Basic theory of Screen Arts. Kyiv: Alterpres [in Ukrainian].
2. Horpenko, V. G. (2000). Architectonics of the film: directing means and methods of forming patterns of screen spectacle. In 5 Volumes. Volume 3: Mounting architectonic movie. Part 1: Cadre compound. Kyiv: KDITM imeni I. K. Karpenka-Karoho [in Ukrainian].
3. Horpenko, V. G. (2000). Architectonics of the film: directing means and methods of forming patterns of screen spectacle. In 5 Volumes. Volume 3: Mounting architectonic movie. Part 2: Story of creation. Kyiv: KDITM imeni I. K. Karpenka-Karoho [in Ukrainian].
4. Medynskii, S. E. (1992). Composing the frame. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
5. Naumova, L. M (2016). From installation rides to the theory of intelligent movies. Naukovyi visnyk KNUTKіT imeni I. K. Karpenka-Karoho, 19, 161-170 [in Ukrainian].
6. Sokolov, A. G. (2001). Editing: Television, Movies, video. Moscow: 625 [in Russian].
7. Sokurov, A. (2013). History of the Interior. Retrieved from <http://seance.ru/n/55-56/istoriya-v-interere> [in Russian].
8. Freilikh, S. I. (1976). Golden Crosssection of the Screen. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
9. Shirman, R. N. (2008). Alchemy of directing. Master class. Kyiv: Teleradiocourier [in Ukrainian].