

УДК 7.091



© *Мохсин Геннар*

здобувач кафедри кінознавства
Київського національного університету
театру, кіно і телебачення
ім. І. К. Карпенко-Карого
(Україна — Марокко)

© *Mohsine Guennar*

seeker of the Department of film studies
of Kyiv national university of theatre,
cinema and television named
after I. K. Karpenko-Karyi
(Ukraine — Morocco)
e-mail: irina.shulga@rambler.ru

ПАВІЛЬЙОН І ДЕКОРАЦІЯ ЯК КІНОПРОСТІР

В статті розглядається еволюція створення декорацій в павільйоні студії від перших кроків Едісона і Мельєса до перетворення декорацій у мистецькі витвори в епоху німецького експресіонізму і французького імпресіонізму. Фріц Ланг, один з найвидатніших режисерів експресіоністського напрямку, зробив екранну архітектуру одним з найважливіших виражальних засобів у своїх фільмах. Розвитку декораційного мистецтва сприяє робота режисерів-імпресіоністів, що входили в оточення критика, сценариста, режисера і теоретика кіно Луї Деллюка. Революційний прорив у створенні кінопростору відбувся завдяки новітнім цифровим технологіям.

Всім відомо, що перші стрічки братів Люм'єр — “Вихід робітниць з фабрики в Ліоні”, “Прибуття потяга на вокзал Ля Сіота”, “Сніданок дитини” були зняті на натурі. Та за рік до їх появи в 1895 році за океаном у Вест-Оренджі — “володіннях” знаменитого винахідника Т. А. Едісона було споруджено чорну будівлю, яку асистент Едісона У. Діксон назвав “Кінетоскопічним театром”, але за будівлею закріпилась назва “Чорна Марія”. Надто вона була схожа на тюремні карети американської поліції.

Жорж Садуль, назвав “Чорну Марію” бабусею наших студій і дав досить точний її опис, посилаючись на тогочасні джерела: “Це була видовжена дерев'яна будівля, дах якої був рухомий в центральній її частині — він міг підніматися і опускатися. Будівля була оббита толем і пофарбована всередині в чорний колір. Декорації не забарвлювали цю похмуру атмосферу, зате на чорному фоні прекрасно вимальовувались рухи акторів. Вся будівля могла крутитися, що дозволяло їй повертатися слідом за сонцем” [1, с. 109].

Звичайно ж, пройде не багато часу і Траст Едісона спорудить для зйомок грандіозну студію.

Садуль знову посилається на згаданих авторів, які дають опис нової студії Едісона: “Нині фільми знімаються в студіях, котрі являють собою значні і коштовні підприємства. Величезні скляні споруди, які мають всі театральні пристосування, стали тепер необхідними. Студія компанії “Едісон” побудована в Бронкс-парку коштувала не менше 100 тисяч доларів...

При зйомках, завжди, коли це можливо, використовується сонячне світло, що проникає крізь скляні дахи студій, а в похмурі дні, чи при необхідності знімати вночі, використовується штучне світло силою в багато свічок, що отримується від ртутних чи електричних ламп значної сили. Різноманітні засоби освітлення використовуються під керівництвом оператора” [1, с. 362].

На той час в Європі теж починається активна розбудова приміщень для зйомок фільмів.

Одним з показових і цікавих прикладів у цьому плані може стати діяльність Ж. Мельєса.

Власник театру “Робен-Уден”, де ставилися фантастичні феєрії, не на жарт захопився новим винаходом — сінематографом, присвятивши йому свою творчість.

В розкішному парку, що оточував його віллу в Монтреї, передмісті Парижу, він розпочав свої перші зйомки в 1996 році на фоні натягнутого полотнища. Та вже за рік Мельєс будує в цьому ж парку студію, яку називатиме “ательє поз”. За задумом Мельєса студія мала являти собою поєднання ательє фотографа і театральної сцени. Варто зауважити, що тогочасні фотоательє були за своїм оснащенням свого роду передтечами м майбутніх кіностудій. Екрани, що рухалися, могли змінювати композиції і освітлення, широко використовувались різні фони із зображенням інтер’єрів або пейзажів.

Спочатку в скляному ательє не було сцени. Перед фоном малювався крейдою квадрат за межі якого актори не мали права виходити. Тут і було поставлено перші відомі фільми Мельєса: від знятої під документ стрічки “Справа Дрейфуса” до казки-феєрії “Попелюшка”.

Невдовзі Мельєс перебудовує і розширює своє ательє. Ось опис студії, яку дає сам митець: “Конструкцію зроблено із залізних рам, в які вставлено скло. В одному кінці знаходиться апарат і оператор, а в іншому — підмостки, побудовані як сцена театру, з трапами та іншими пристосуваннями. По боках розташовані куліси і склади декорацій, а позаду — приміщення для акторів і статистів. Під сценою споруджено люки і необхідні пристосування для появи і зникнення демонічних персонажів у феєріях, пристосування для зміни задників, колосники і куліси, що приводились у

рух воротом і барабаном необхідним для таких маніпуляцій, як політи колісниць, янголів, фей, плавання наяд і т. п.

Спеціальні барабани слугують для руху завіс, що створюють панораму, зрештою, це маленький театр феєрій” [1, с. 268].

Цікаво, що великий кінематографічний “винахідник”, що обладнав своє ательє найрізноманітнішими пристосуваннями не спромігся провести на знімальний майданчик електрики. Орієнтація лиш на сонячне світло значно ускладнювала знімальний процес, обмежуючи його лише сонячними годинами дня.

В своїх чорно-білих стрічках Мельєс використовував чорно-білі декорації і аксесуари, розуміючи, що при обмеженому освітленні і скромних можливостях тогочасної плівки вони виглядатимуть значно виразніше, ніж коли б їх пофарбували в натуральні тони.

Мельєс одним з перших вдався до розфарбовування фільмів, створивши для цього спеціальну майстерню. Це був копіткий і складний процес. Та, попри всі технологічні недоліки, чарівність цих перших кольорових “примітивів” зберігає свою привабливість і розкриває талант Мельєса як витонченого колориста. Тим більш, що сучасні технології дозволяють майже повністю відновити достоїнства оригінала.

Поряд з “ательє поз” Мельєса на теренах Франції будують свої кіностудії Шарль Пате і Леон Гомон. На відміну від Мельєса, що працював над кожним фільмом як “штучним” мистецьким витвором, ці двоє майже відразу ставлять кінематограф на промислові рейки. Це відбилося і на масштабах кіностудій, які побудували ці кінопромисловці.

І хоч французи називали свої кіностудії “кінематографічним театром”, їх масштаби не поступалися тим спорудам, що їх звели за океаном компанії “Едісон”, “Вайтаграф”, чи “Байограф”.

Побудований в 1905 році на вулиці Аллюст кінематографічний театр (кіностудія) Гомона в 10 разів перевершував за розмірами кіноательє Мельєса в Монтреї.

Знову звернемося до документальних свідчень, зокрема до каталогу фірми Гомон: “Театр, який ми будуємо зовсім на інших принципах, дасть нам можливість знімати крім жанрових і комічних сцен постановочні фільми завдяки велетенським розмірам студії і наявності в них новітніх механічних пристосувань.

Участь трупи відомих акторів, досвідченого режисера і кваліфікованого обслуговуючого персоналу забезпечить нам успіх в постановці не лише з точки зору розважальності, але і з точки зору художніх і театральних якостей. Довжина павільйону 45 метрів. Довжина сцени 30 метрів, а висота 43 метри. Підлога може витримати навіть групу слонів, на нього

можуть підніматися запряжені екіпажі. Серія люків і трапів дозволяють робити всі необхідні в феєріях трюки.

Дах складається зі скляних пластин в 50 кілограмів кожна. Вага металевої конструкції перевищує 180 тисяч кілограмів. Кубатура повітря біля 10 тисяч кубічних метрів.

Взимку паровий електродвигун силою в 1500 ватт забезпечує світлом могутніх прожекторів, що встановлювались як доповнення до ртутних ламп і давали можливість знімати і при поганій погоді” [1, с. 363].

Подібні свідчення дають можливість простежити, як студійні обладнання, де на перших етапах були механічні пристосування, поступово включали такий елемент, як електричне освітлення. Щоправда, штучне світло зовсім не відразу стало мистецьким фактором. На початку воно лише розширювало можливість зйомок, коли заважали природні фактори. Власне кажучи, електрика лише змінювала сонячне освітлення.

В студії Гомона вагоме значення надається декораціям. Вони здебільшого мають театральний характер, але для їх створення вже облаштовуються спеціальні майстерні. Там же виготовлявся і різноманітний реквізит.

Декорації замовлялись у видатних театральних художників, зокрема у декораторів Гранд Опера та інших відомих театрів.

Ще варто зупинитися на одній важливій деталі, що свідчить про перетворення кіностудій у промислові виробничі підприємства. При кіностудії Гомона було створено кінокопіювальну фабрику зі значною кількістю лабораторій. В них застосовувались машини для друкування вже таких довершених конструкцій, які збереглися і працювали протягом десятиліть.

Що залишилося в історії, то це цех по розфарбуванню фільмів. Він був безперечно кроком уперед порівняно з майстернею Мельєса.

Ще на більш високому рівні знаходились цехи по розфарбуванню плівки в студії Пате в Венсені, що теж являли собою грандіозні споруди. А починалось усе з помосту, який тримався на бочках і являв собою знімальний майданчик.

У Пате, так само як у Гомона режисери-постановники навчилися поєднувати сцени, зняті на натурі зі сценами, знятими на студії. Майже всі великі студії було побудовано серед розкішних парків, які і слугували прекрасною натурою. У Пате це був Венсенський ліс, у Гомона — Бют-Шомон. В Америці, наприклад, студія “Байограф” широко користувалась пейзажами Сентрал-парку в Нью-Йорку.

Вже в 10-х роках кіностудії збагачуються майстерно виконаними об’ємними декораціями. Задники, де зображено пейзаж або інтер’єр, вже не колишуться під поривами вітру. При побудові декорацій використовується так званий фундус, тобто окремі елементи, з яких складаються майбутні споруди. Особливо успішними в цьому напрямі були італійські мит-

ці, що створювали грандіозні декорації для історичних бойовиків, чи не найвиразнішим прикладом був фільм Д.Пастероне “Кабірія” з його знаменитим храмом Молоха, де вперше потрапляла в кадр підлога зі скляних плит і спалахи грандіозної жертвовної печі-пащі Ваала імітувалися за допомогою дугових ламп.

Кадри “Кабірії” “цитувалися” як в “Нетерпимості” Д. Гріффіта, так і в “Метрополісі” Ф. Ланга. Останній фільм — одна з грандіозніших постановок німецької кіностудії Нейес-Бабелсбергу, що належала могутньому кіноконцерну УФА. Фріц Ланг, один з найвидатніших режисерів світового кіно, зробив екранну архітектуру одним з найважливіших виражальних засобів у своїх фільмах, що найбільш помітно у таких його епічних стрічках, як “Нібелунги” і “Метрополіс”. В “Нібелунгах” архітектура ставала символічним носієм образу двох протилежних світів — цивілізованого світу бургундів і варварського світу, що втілені в постатях Етцеля (Атілли) і його підданих-гуннів. В грандіозних павільйонах були відкриті стіни, що давало можливість поєднувати реальне і штучне освітлення, як наприкінці в кадрах, де герой фільму Зігфрід на білому коні їде на фоні пралісу. Велетенські стовбури були штучними, їх було зроблено з картону і гіпсу [2, с. 63].

В історії світового кіно ще більшу відомість мають декорації фільму “Метрополіс”. В студійних павільйонах було споруджено простір підземних заводів, на яких працюють тисячі робітників, що не бачать денного світла. Саме місто, образ якого виник у творчій фантазії Ланга після того, як він побачив панораму нічного Нью-Йорка з борту пароплава, було відтворено завдяки комбінованим зйомкам по методу оператора Е.Шюфтана. Завдяки складній системі дзеркал, макетом хмарочосів на екрані було надано абсолютно вірогідного вигляду [2, с. 115].

Розвитку декораційного мистецтва сприяє робота режисерів, що входили в оточення критика, сценариста, режисера і теоретика кіно Луї Деллюка. Особливого значення мистецтву оформлення екранного середовища надавав режисер Марсель Л’Ерб’є. Часто він стилізував екранне зображення під твори знаменитих майстрів живопису, як сучасних, так і минулих епох. У фільмі “Дон Жуан і Фауст” Л’Ерб’є стилізував кадр, наслідуючи Веласкеса, вміщуючи своїх героїв у розкішний простір палаців, наповнений скульптурами і фонтанами. Для картини “Безсердечна” макети для декорацій створювали відомі художники Ф. Леже і Р. Малле-Стівенс у суто авангардистському стилі.

В своїй праці “Фотогенія” Луї Деллюк називає декорацію одним з найважливіших елементів екранного мистецтва поряд з освітленням, маскою (акторське мистецтво) і монтажем. При чому декорацію Деллюк трактує досить широко, включаючи сюди і реальну натуру, не лише студійні споруди.

Аналізуючи стиль декорацій в різних національних кінематографіях, автор “Фотогенії” виділяє французьку, італійську і американську. На думку Луї Деллюка, французькі митці тяжіють до традиційних мотивів, в яких проглядає ще епоха Людовіків. Втім, на його думку, таким режисерам, як Марсель Л’Ербье вдається відтворити атмосферу епохи. В той же час американські кіномитці тяжіють до модерних форм і ліній, які вони знаходять у локомотивах, кораблях, літаках, що надзвичайно фотогенічні [3, с. 55].

Європа мала такі грандіозні студії, як “Пате”, “Гомон”, УФА, яку Садуль вважав найбільшою на старому континенті.

І все ж неперевершеними в історії світового кіно лишилися американські студії, початок розквіту яких почався ще в 10-ті роки, а апогей припав на “золотий вік” Голлівуду. Саме слово “Голлівуд” перестало бути просто означенням певної місцевості, а набуло глибокого символічного змісту.

Студійні павільйони, що належали таким гігантам Голлівуду, як “Парамаунт”, “Уорнер Брасс”, “Метро Голвен Майер”, вражали своїми масштабами і найпередовішою технічною оснащеністю. На складах декорацій можна було знайти конструкції, з яких в найкоротший час можна було зібрати казковий палац з казок і “Тисяча і однієї ночі”, маленьке ранчо десь в техаській глибинці, вулицю Нью-Йорка або Рима.

Були знамениті режисери, які надавали декораціям надзвичайне значення. Проте їх підхід інколи рішуче різнився. Так Еріх Штрогейм бажав максимальної достовірності у своїх картинах, в той же час як Сесіль де Міль творив для глядача гламурне середовище, яке повинно було захоплювати увагу глядача.

Де Мілля інколи критики іронічно називали “співцем ванних кімнат” через його тяжіння зображувати розкішний побут американських багатіїв. Та не варто применшувати талант де Мілля у створенні екранного середовища. Він демонстрував чудеса організованості, коли працював з тисячами статистів у декораціях, побудованих за межами студії. До речі, саме де Мілля одним з перших почав користуватися мегафоном. Зокрема в пустелі, в 100 км від Голлівуду для зйомок фільму “Десять заповідей”. По краях дороги стояли по 24 сфінкси, кожен з яких важив чотири тони. Всього на виготовлення декорацій було використано 550 тис. тон будівельних конструкцій.

Та найефектніший епізод — перехід євреїв по дну Червоного моря знімався в одному з найбільших павільйонів студії “Парамаунт”. На величезному знімальному майданчику було побудовано декорацію, що зображувала води Червоного моря, що розступилося. Маса води в резервуарах утримувалась стінками з желатину. В потрібний момент вона проривалася і вода заповнювала прохід. Ці зйомки були досить небезпечними і навіть

загрожували життю акторів і статистів. Де Мілль досить цинічно розпорядився поставити зйомки потоплення фараонового війська в кінці знімального періода, щоб не було необхідності замінювати виконавців головних ролей.

Студії компаній-мейджорів Голлівуду мали можливість в своїх павільйонах надати режисерові пейзажі будь-яких куточків світу без необхідності від'їжджати в небезпечні і затратні експедиції. Але були кіномитці, які вважали за необхідне занурити своїх акторів у реальну атмосферу, щоб досягти максимальної вірогідності у їх грі.

Як відомо, в сорокових роках американський кінематограф пережив відчутну кризу. В 1946 році Верховним судом США було прийнято т. з. “закон про розлучення”, чим зруйнована єдина система виробництва і прокату. До того ж, серйозним конкурентом кінематографу стає телебачення. Провідні фірми-мейджори шукають вихід із критичного становища. Протистояння з телевізійними компаніями вони прагнуть перевести у співробітництво, здаючи їм свої павільйони. Американські телевізійні гіганти і понині охоче використовують павільйони, зокрема “Парамаунт” для проведення, інколи в прямому ефірі, своїх ток-шоу. Стали в пригоді телевізійникам і грандіозні склади декорацій, костюмів і реквізиту, що накопичили кінокомпанії. Цим можливо стали користатись також і незалежні продюсери, які прийшли в американську кінематографічну систему в епоху кризи Голлівуду.

Шукаючи вихід з кризової ситуації американський кінематограф робив ставку на технічні новації. Перш за все використовуються нові пропорції екрана. Сінерама так і залишилась сенсаційним видовищем, так само як стереокіно. Інша справа — сінематоскоп (широкий екран), який слідом за Америкою знайшов своє розповсюдження в цілому світі. Більшість фільмів знімалась в цій системі. Широкий екран став помітним засобом боротьби з телебаченням. Втім, ці технічні засоби майже не впливали на характер роботи на знімальному майданчику, на натурі чи в павільйонах.

Справжня революція в кінематографі пов'язана з приходом в кінематограф цифрових технологій. Одним з перших новітні технічні можливості продемонстрував Джордж Лукас. Його фільм “Помста Ситхів” був повністю знятий у цифровому форматі, сформований у цифровому форматі і представлений у залі з цифровою технологією. Тоді, в 2005 році, Джордж Лукас і його продюсер Рік Маккалум повністю довірилися цій технології, і понині вони використовують її протягом всього процесу зйомок, при перегляді робочих позитивів і при коригуванні кольорів. Більше немає полинялих кольорів, зображень, що стрибають або колишуться, подряпин, або нагромадження пилу, ушкодження в процесі використання плівки. Кіноглядачі таким чином можуть побачити фільм у його первісній якості, точно

таким як його бачив режисер, незалежно від того скільки тижнів він вже в прокаті.

Сьогоднішнє кіно розглядається як електронне, або “кіно технології”, враховуючи кількість нових технік зроблених досвідченими інженерами з метою задоволення постійно зростаючого творчого попиту насиченого майже сюрреалістичними темами. Це більше не кіно Луї Буннюеля зі своїм фільмом «Андалузський пес», або Жана Кокто зі стрічкою “Кров поета”, це набір суміші, де поєднуються всі види німецького експресіонізму та французького імпресіонізму, який обрамляється і спрямовується та прагне кваліфікації “мистецтва”. Технічна складність сьогоденного фільму веде нас в новому напрямку, де поступово зникають природні елементи — складові традиційного фільму і замінюються віртуальною технологією.

Однією з особливостей сучасної кіностудії є природне поєднання старої техніки з новими технологіями. Поява віртуальної студії з віртуальними декораціями, що постійно вдосконалюються як в технічному плані, так і в художньому, є одним з основних ознак сучасного кіно процесу. Використання декорацій з синтезованого 3D-зображення вже є чимось цілком звичайним в сьогоденному кіновиробництві. Єдине, що їх відрізняє — це якість синтезованих зображень, створених за допомогою студій. Фільм “Гравітація” прекрасно ілюструє цю реальність, що і підтверджує кіножурналіст Жерар Делорм: “Технологія 3D рідко буває такою виправданою, Куарон розширює кордони з такою технічною віртуозністю, настільки більш ефективною, що вона змушує повністю забути” (Premiere, 2013).

У фільмі “Гравітація” (2013 р.) Альфонса Куарона, доконало знятому в синтезованому 3D-зображенні з деякими інкрустаціями акторських облич, серед віртуальних декорацій, лише з двома планами безпосередньо перед зеленим екраном, підтверджується реальне існування неймовірних технічних можливостей, відомих і невідомих, віртуального кіно в його процесі становлення. Це свого роду нова модна текстура, майстерно опанована режисером та його технічним персоналом, яка окреслюється і поступово стає реальністю в кіновиробництві.

Даніел Міндел — кінооператор фільму “Пробудження сили” заявив в серпні 2013 року, що фільм спирається на використання реального місця і макетів, доповнюючи зображення створені комп’ютером. “Алхімія віртуальності” притаманна для “Аватара” Кемерона, де співвідношення живих сцен і комп’ютерного зображення 40 % до 60 %. Повністю віртуальне кіно є майбутньою реальністю, це кіно завтрашнього дня, кіно не вмирає, воно перетворюється і розвивається в світі де технологічна творчість стала окремим мистецтвом.

Таким чином, можна говорити про еволюцію екранного кінопростору, що відбувалася завдяки удосконаленням роботи з таким важливим

компонентом як декорація. Ця еволюція декорацій відбувалася в павільйоні студії від перших кроків Едісона і Мельєса до перетворення декорацій у мистецькі витвори в епоху німецького експресіонізму і французького імпресіонізму. Фріц Ланг, один з найвидатніших режисерів експресіоністського напрямку, зробив екранну архітектуру одним з найважливіших виражальних засобів у своїх фільмах, що найбільш помітно у таких його епічних стрічках, як “Нібелунги” і “Метрополіс”. Розвитку декораційного мистецтва сприяє робота режисерів-імпресіоністів, що входили в оточення критика, сценариста, режисера і теоретика кіно Луї Деллюка. В своїй праці “Фотогенія” Луї Деллюк називає декорацію одним з найважливіших елементів екранного мистецтва. Приділяється також увага багатству павільйонів компаній студій-мейджорів Голлівуду, які могли відтворити архітектуру і пейзажі будь-яких куточків світу. Револьюційний прорив у створенні кінопростору відбувся завдяки новітнім цифровим технологіям.

Список основних джерел

1. Садуль, Ж. Всеобщая история кино / Ж. Садуль. — Т. 1. — М. : Искусство кино, 1958.
2. Айснер, Л. Демонический экран / Л. Айснер. — М. : Rosebud Publishing : Пост Модерн Текнолоджи, 2010. — 256 с.
3. Delluc, L. Ecrits cinématographiques I. Le Cinéma et les Cinéastes. Photogenie / L. Delluc. — Paris, 1985.

Film studio and film set as cinespace

This article describes the evolution of the creation of film sets in the studio, from the first steps of Edison and Méliès to their transformation into works of art in the period of German Expressionism and French Impressionism. Fritz Lang, one of the greatest Expressionist directors, transformed the screen architecture into one of the most important expressive means in his films. The development of scenery art was due to the work of Impressionist directors who belonged to the environment of Louis Delluc — a critic, screenwriter, director and film theorist. A revolutionary breakthrough in the creation of the cinespace took place thanks to the latest digital technologies. A completely virtual cinema is the future reality, this is the cinema of tomorrow, cinema is not dying, it is transforming and developing in the world where technological creativity became a separate art.