

Эта часть работы выложена в ознакомительных целях. Если вы хотите получить работу полностью, то приобретите ее воспользовавшись формой заказа на странице с готовой работой:

<https://studservis.ru/gotovye-raboty/kurovaya-rabota/156485>

Тип работы: Курсовая работа

Предмет: Фотография

Содержание

Введение 3

1. Теоретические основы киносъемки пейзажа 5

1.1. Пейзаж в отечественном кино 5

1.2. Основные приемы киносъемки 16

1.3. Особенности киносъемки в различных условиях 26

Список литературы 31

Введение

Актуальность исследования состоит в том, что современный кинематограф все чаще возвращается к использованию пейзажа. К сожалению, современные режиссеры и операторы-постановщики разучились работать с пейзажем, грамотно его снимать.

Дело в том, что в России и на Западе существовали разные взгляды или подходы к использованию и пониманию роли и места пейзажа в кино. Например, в России или СССР пейзаж выступал, как форма передачи настроения героев или общего состояния окружающих. Например, в фильме Р. Быкова «В бой идут одни старики» в сцене похорон «Смуглянки» пронзительно смотрятся две березки передающие скорбь «Маэстро».

В американском кинематографе можно вспомнить фильм Э. Цвика «Последний самурай». Здесь можно увидеть сцену с сакурой. Смерть главного героя происходит на фоне падения цветков сакуры. Эта сцена производит сильное впечатление, но недостаточно как оно могло быть.

Потребность говорить о себе, о ближнем мире с его визуальными образами вернула Федора Васильева, Василия Поленова, Алексея Саврасова. Двое последних — учителя Исаака Левитана, который оказался самым близким по духу кинематографистам «послеоттепельного» поколения. Эйзенштейн в «Неравнодушной природе» назвал пейзаж «пластической музыкой» в период кинематографической «немоты»: «В наибольшей степени «звучать» выпадало на долю пейзажа. Ибо пейзаж — наиболее вольный элемент фильма, наименее нагруженный служебно-повествовательными задачами и наиболее гибкий в передаче настроений, эмоциональных состояний, душевных переживаний». «Наименее нагруженный»? — пожалуй. Только Эйзенштейн тут же цитирует оператора Анатолия Головню, считавшего, что в «Броненосце «Потемкин»», в «Матери» и «Шинели» «пейзаж выступил в совершенно новом качестве. Он был включен как выразительный компонент в драматургию фильма, и живописная форма пейзажа стала иной, кинематографической». Дальше у Головни: «Эта «литературная» трактовка пейзажа в композиции фильма — один из стилистических признаков советского кино...»

Две функции пейзажа акцентированы Эйзенштейном — «музыка» (это отдельная тема) и его смысловая функция: это «меньше всего каталог деревьев, озер и горных вершин. Пейзаж может служить конкретным образом воплощения целых космических концепций, целых философских систем». Конечно, Эйзенштейн имеет в виду пейзаж вообще, не только отечественный.

Цель исследования – выявить особенности съемки пейзажа в кино в разное время года.

Объект исследования – методы киносъемки.

Предмет исследования – особенности съемки пейзажа в кино в разное время года.

Задачи исследования:

1. Проанализировать научно-практическую литературу по проблеме исследования.
2. Выявить особенности роли пейзажа в отечественном кинематографе.
3. Проанализировать особенности методов киносъемки.
4. Проанализировать особенности киносъемки в разных условиях.
5. Сделать выводы по итогам исследования.

1. Теоретические основы киносъемки пейзажа

1.1. Пейзаж в отечественном кино

История кино записала, что первыми показали роль пейзажа в киноповествовании шведы. Как когда-то романтик Каспар Давид Фридрих в большинстве своих полотен помещал небольшую фигуру человека на фоне впечатляющей картины огромного Божьего мира, так и шведские кинематографисты подчеркивали трагическую судьбу человека величественными «равнодушными» пейзажами горных вершин или ледяных пространств.

Когда Левитан увидел море, он увидел вечность и полное ничтожество человека. Правда, ни в одном пейзаже это чувство он не отразил. Зато множество этюдов и полотен посвящены самым обыденным, даже ничтожным объектам — ветхим избам и околицам, тропинкам и кустам, погостам и мостикам. И у Саврасова — своего учителя — Левитан любил «глубоко трогательные, часто печальные черты, которые так сильно чувствуются в нашем родном пейзаже».

«Классический» период отечественного немого кино (1920-е) рассматривал природу как объект, который должен подчиниться человеку, перестраивавшему по новым законам социальный мир и мир природы тоже. Пейзажи «звучали» метафорически: реже как упомянутые Эйзенштейном «симфония туманов» в «Потемкине», как ледоход в «Матери» и чаще как угроза или сила инерции, которые надо преодолеть. Только в поэтическом языке Довженко пейзажи связывали воедино мир социальный и природный, но до пейзажа как «портрета» человеческой души было еще далеко.

Надо было пережить 1930-е, когда кино заговорило и слово пыталось замещать все другие выразительные средства киноязыка. Потом было не до пейзажа: в годы войны лишь ностальгические картины мирных родных просторов иногда прорезали трагическое пространство разоренной, сожженной земли — создавая мощный контраст и эмоциональный отклик. В злополучные годы «малюкартинья» (гораздо более «мертвые», чем обруганные когда-то бунтарями-передвижниками последние годы академизма в русской живописи), даже если и появлялись в кадре картины природы, то чисто в служебной роли «места действия». А чаще — в прямом смысле как декорация, так как многие фильмы были сняты на пленку спектаклями.

Только большие перемены в стране после 1953 года дали ход «реабилитации физической реальности», в том числе и реальности природы, пейзажа.

Однако послевоенное поколение советских кинематографистов, обреченное на зависимость от государства, даже если испытывало нечто подобное левитановскому лирическому переживанию, не могло до поры до времени воплотить это на экране. Хотя первые попытки «протащить» абсолютно неуместную, отторгнутую официальной идеологией левитановскую меланхолию и пантеизм (а также, кстати, фактурность и верность натуре — принципы его учителей) отмечены еще в фильмах «большого стиля». Тем более что в цветном советском кинематографе операторам и художникам потребовался живописный опыт предшественников: происходила активация памяти, визуальных и смысловых ассоциаций.

Одним из первых цветных отечественных фильмов были «Кубанские казаки» Ивана Пырьева (1949, оператор Валентин Павлов). Этот своего рода «лубок» нуждался в пейзаже лишь как в сценическом заднике: локальные цвета, мажорный колорит.

Для Александра Довженко в «Мичурине» (1948, операторы Леонид Косматов, Юлий Кун), хоть и сменившего — вынужденно — свой язык, пейзаж остается драматургическим средством, как это было в его черно-белых немых фильмах. Природа в «Мичурине» живет вместе с человеком и выразительна не меньше, чем персонажи: цветущие сады, отраженные в воде облака, пространство с глубокой перспективой (по колориту) и рекой внизу. И в контраст им — монохромные кадры с взлетающими стаями черных птиц, ветер, графика голых деревьев, силуэт человека на фоне грозного неба. Визуально экран воплощает борьбу между природой независимой, злой и прирученной человеком, преображенной. Это, конечно, совсем не рефлексировавший меланхолический Левитан. Видение мира в единстве социальной и природной жизни, мечта об их гармонии объединяет Довженко с американцем Уолтом Уитменом и, скорее всего, с Петровым-Водкиным.

В советском кино в период овладения цветом использовали пейзаж как в живописи до Левитана: связь человека и природы необходимо было оправдать сюжетом. Однако движение к свободе от сюжета постепенно становилось более очевидным. Переживания персонажей замещались пейзажем, его настроением и смыслом. Это происходило как будто бы спонтанно, интуитивно. Хотя в таком технологически сложном деле, как кино, «само собой» редко что получается.

Причина обновления известна: вместо персонажей — представителей класса или социальной группы — в

нашем кино медленно, но неизбежно возникала тема индивидуальной человеческой судьбы (и внутреннего мира). Через «неореалистическое» видение лиц, фактур обыденной жизни, природной среды кинематограф постепенно «переводил фокус» на мир внутренний. Пейзаж в новом контексте все чаще стал исполнять функцию замещения человека — его состояния, переживания, даже мысли.

Список литературы

1. Коноплев Б. Основы фильмопроизводства. 2-е изд. М.: "Искусство", 1975. 448 с.
2. Кравцов Ю. А. Конспект по теории кино. Москва, ГИТР, 2008. 347 с.
3. Красинский А.В. Кино: игровое плюс документальное. М.: Наука и техника, 1987. 136 с.
4. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974. 235 с.
5. Менегетти А. Образ и бессознательное в искусстве: кинематограф / Антонио Менегетти // Менегетти Антонио. Кино, театр, бессознательное / Антонио Менегетти. М.: Аспект Пресс, 2004. 87 с.
6. Муратов С.А. Пристрастная камера: Учеб. пособие для студентов вузов / С.А. Муратов. М.: Аспект Пресс, 2004. 187 с.
7. Познин В.Ф. Основы монтажа изображения: Учебн. пособие / В.Ф. Познин. СПб.: Лаборатория оперативной печати факультета журналистики СПбГУ, 2000. 58 с.
8. Садуль Ж. Всеобщая история кино, т.2. М., «Искусство», 1958. 506 с.
9. Соколов А.Г. Монтаж: телевидение, кино, видео. М.: «625», 2001. 207с.
10. Тарковский А.А., Суркова О. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы, документы, воспоминания. М.: Всероссийский институт переподготовки и повышения квалификации работников кинематографии (ВИППК), 2002. 245 с.
11. Тарковский А.А. Уроки режиссуры. Учебное пособие. М.: Всероссийский институт переподготовки и повышения квалификации работников кинематографии (ВИППК), 1992. 92 с.
12. Фрейлих С.И. Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского: Учебник для вузов. 6 изд. М.: Академический Проект; Фонд "Мир", 2009. 512 с.
13. Юренев Р. Краткая история мирового кино. М.: Просвещение, 1983. 287 с.50

Эта часть работы выложена в ознакомительных целях. Если вы хотите получить работу полностью, то приобретите ее воспользовавшись формой заказа на странице с готовой работой:

<https://studservis.ru/gotovye-raboty/kursovaya-rabota/156485>