

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

**КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ТЕАТРУ, КІНО І ТЕЛЕБАЧЕННЯ ІМЕНІ І. К. КАРПЕНКА-КАРОГО**

Інституту екранних мистецтв
Кафедра кінотелеоператорства

**КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА
на здобуття другого (магістерського) рівня вищої освіти
на тему
«ЕВОЛЮЦІЯ ТВОРЧОГО СТИЛЮ КІНООПЕРАТОРА
КОНРАДА ЛАФКАДІО ГОЛЛА»**

УДК: 7.01./09: 791.6

Студента 2м-КО курсу
Освітньої програми «Кінооператорство»
Спеціальності 021 «Аудіовізуальне мистецтво
та виробництво»
Галузі знань 02 «Культура і мистецтво»
Ступеня вищої освіти другого (магістерського)
Алтуніна Дмитра Даніловича

Науковий керівник
Доцент кафедри кінотелеоператорства
Інституту екранних мистецтв
КНУТКіТ ім І. К. Карпенка-Карого
Кандидат мистецтвознавства
МИРОНЕНКО Вікторія Олександрівна

Київ – 2024

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ТВОРЧОГО СТИЛЮ КОНРАДА ЛАФКАДІО ГОЛЛА.....	7
1.1. Огляд використаної літератури.....	7
1.2. Феномен творчого стилю кінооператора в термінологічному полі наукового пошуку.....	8
1.3. Життєвий та творчий шлях Конрада Л. Голла.....	12
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ I.....	30
РОЗДІЛ II. ЕТАПИ ЕВОЛЮЦІЇ ТВОРЧОГО СТИЛЮ КОНРАДА ЛАФКАДІО ГОЛЛА.....	32
2.1 Ранній етап операторської творчості Конрада Л. Голла (1956- 1965).....	32
2.2 Активно-прогресивний етап творчої еволюції кінооператора (1965- 1969).....	43
2.3 Зрілий етап еволюції творчого стилю Конрада Л. Голла (1972- 1991).....	65
2.4 Стилiстично довершений етап еволюції творчого стилю Конрада Л. Голла (1992-2002).....	75
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ II.....	84
РОЗДІЛ III. ПЕРСПЕКТИВИ ВИКОРИСТАННЯ ТВОРЧОЇ СПАДЩИНИ КІНООПЕРАТОРА КОНРАДА ЛАФКАДІО ГОЛЛА.....	88
3.1 Вплив творчого стилю Конрада Л. Голла на знакового кінооператора сучасності Сера Роджера Дікінса.....	88
3.2 Перспективи використання здобутків творчого стилю Конрада Л. Голла українською кінооператорською школою.....	93
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ III.....	97
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ	98
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	100
ДОДАТКИ.....	102

ВСТУП

На межі нового тисячоліття спостерігається агресивна експансія масової культури, яка в умовах суспільного споживання завойовує прихильність переважної більшості населення земної кулі, вплив якої з кожним новим роком все більше прогресує. Панування низькопробних телевізійних серіалів, різноманітних шоу-програм та розважальних аудіовізуальних матеріалів на інтернет платформах – знецінюють досягнення повнометражного кіно, та особливо невілюють тяжку працю яку вклали у розробку та реалізацію фільмів їх творці. Зазвичай в загальному доступі можливо знайти лиш невелику кількість інформації про створення того чи іншого повнометражного метру, на рівні з інформацією про підхід до роботи режисера-постановника, ключових акторів та у деяких випадках композиторів фільмів. Відшукати інформацію про підхід до роботи операторів-постановників над створенням фільмів, чия праця відповідає за вкрай важливу складову кіно-стрічки – візуальну частину, вдається вкрай рідко.

Тож чимало відомих кінооператорів, які власною працею вплинули на майбутні покоління кінематографістів, та чия тяжка робота допомогла візуалізувати написану історію драматургів, зробивши їх кіно-фільми не забутніми в очах мільйонів глядачів, лишили у пам'яті людей тільки свої найвизначніші роботи. Поглиблених досліджень на предмет того, як вони опановували своє ремесло та віднайшли свій творчий стиль, який допоміг їм створити кіно-шедеври, майже ніхто не здійснював. Схожа ситуація сталася з видатним американським кінооператором Конрадом Лафкадіо Голлом, про чий вклад у візуальне мистецтво згадують найвідоміші оператори-постановники сучасності у чималій кількості інтерв'ю та книжках дотичних до кіно-мистецтва, та про чий сформований авторський творчий стиль не стомлюються говорити у кращих кіно-школах світу.

Неповторні продуманні мізансценні пересування знімальним апаратом, новаторські динамічні прийоми зйомки, стримана кольорова палітра та

унікальний підхід до розстановки джерел освітлення – спадщина Конрада Голла, якою користуються чимало кінооператорів сучасності – не мають розгорнутої інформації, в який конкретний період часу творчості оператора-постановника виникала та видозмінювалася його автентична зображально-виражальна мова, за яку він у 1994 році отримав «Премію за життєві досягнення» від Американського товариства кінематографістів за безмежний вклад у кінооператорське ремесло.

Досліджень формування, видозміни та покрокової еволюції відомого творчого стилю знакового кінооператора проведено вкрай мало та негрунтовно. Рогорнуте вивчення даної теми дозволить покроково дослідити становлення творчого стилю Конрада Лафкадіо Голла, та виокремити конкретні етапи у його кар'єрі.

Таким чином,

Актуальність дослідження полягає у значному попиті використання кінооператорами спадщини Конрада Лафкадіо Голла.

Об'єктом дослідження є становлення та еволюція творчого стилю Конрада Голла, вплив його сформованої візуальної мови на майбутні покоління кінематографістів.

Предметом дослідження є кінофільми над якими працював Голл в ролі кінооператора в яких прослідковується еволюція творчого стилю оператора-постановника.

Хронологічні межі дослідження охоплюють час від першого повнометражного кіно-фільму Конрада Голла над яким він вперше працював у ролі кінооператора «Ціль що біжить» 1956 року, до його останнього фільму в якості кінооператора – «Проклятий шлях» 2002 року.

Метою дослідження є виявлення та характеристика особливостей еволюції творчого стилю Конрада Лафкадіо Голла в усіх його аспектах: візуальних рішеннях, зображальних засобах, використанні передових технологій.

Задля досягнення поставленої мети передбачається вирішення низки завдань, а саме:

1. Визначити понятійний апарат дослідження з огляду на актуальні розвідки у сфері аудіовізуального мистецтва.
2. Охарактеризувати життєвий шлях, фільмографію кінооператора Конрада Л. Голла та описати етапи еволюції його творчого стилю.
3. Систематизувати візуальні рішення оператора-постановника, поетапно конкретизувати еволюційні зміни в зображально-виражальних засобах у фільмах Конрада Л. Голла в залежності від задач драматургії та виробничих потреб.
4. Висвітлити вплив творчого стилю Конрада Л. Голла на знакового кінооператора сучасності Сера Роджера Дікінса.
5. Означити перспективи використання здобутків творчого стилю Конрада Л. Голла українською кінооператорською школою.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в роботі вперше: системно розглянуто творчий спадок оператора-постановника Конрада Лафкадіо Голла з позицій становлення й удосконалення його візуальної мови; визначено чотири його етапи (ранній (1956 – 1965), активно-прогресивний (1965 – 1969), зрілий (1972 – 1991), стилістично довершений (1992 – 2002)); співставлено ранішню візуальну мову Конрада Голла з довершеними зразками операторської творчості останнього періоду; уточнено змінні та сталі візуальні рішення в фільмографії Конрада Л. Голла; послідовно здійснено конкретизацію засобів операторської виразності та систематизовано фактичні візуальні рішення в цілокупності фільмографії Конрада Л. Голла.

Методи дослідження. Для виявлення та характеристики особливостей еволюції творчого стилю Конрада Лафкадіо Голла в усіх його аспектах (візуальних рішеннях, виражальних засобах, передових технологіях) були використані такі методи: детальний описово-порівняльний аналіз зображально-виражальних засобів у фільмографії кінооператора – задля виявлення оригінальних візуальних рішень в кінострічках різного періоду; узагальнення та систематизації новацій у сфері візуальної мови та технічно-інструментального забезпечення знімального процесу – задля характеристики авторського творчого

стилю оператора-постановника; метод усних історій – задля фіксації експертної оцінки відомого українського кінооператора щодо ступеня впливу творчого стилю Конрада Л. Голла на розвиток вітчизняного операторського мистецтва.

Джерельна база дослідження включала: спомини послідовників Конрада Л. Голла та інтерв'ю сучасників; низку журналів Американської та Британської спілки кінооператорів, які фокусуються на висвітленні унікальної інформації від першоджерел.

Теоретичне та практичне значення отриманих результатів полягає в можливості використання цього дослідження для освітніх цілей на курсі з операторської майстерності, адже даний аналіз об'єднує у дві таблиці дуже важливу інформацію, щодо переодизації творчості та видозмін у зображально-виражальних інструментах видатного кінооператора Конрада Л. Голла. Вона може стати корисною для розуміння причинно-наслідкових зв'язків у становленні та формуванні його творчого стилю для кінематографістів, бо візуальна мова митця багато в чому заклала основу для розвитку сучасного підходу постановки зображення у кінооператорів.

Апробація дослідження здійснювалась на міжкафедральній конференції «Сучасні звукозорові технології в науково-практичних дослідженнях студентів-мігастрів КНУТКіТ» (м. Київ, Київський національний університет театру, кіно і телебачення І. К. Карпенка-Карого (КНУТКіТ), 30 листопада 2023 р.).

Структура роботи складається з трьох розділів, висновків до них, загальних висновків, списку використаних джерел та двох додатків у вигляді таблиць.

Структура роботи. Кваліфікаційна робота загальним обсягом 112 сторінок складається зі вступу, трьох розділів, дев'яти підрозділів, висновків до кожного розділу, загального висновку, списку використаних джерел у 22 найменування. Кваліфікаційна робота включає в себе дві таблиці які знаходяться у додатках.

Розділ I

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ТВОРЧОГО СТИЛЮ КОНРАДА ЛАФКАДІО ГОЛЛА

1.1 Огляд використаної літератури

Тематика творчого стилю американського кінооператора Конрада Л. Голла згадується не в одній науково-літературній праці. Про візуальну мову кінооператора Голла згадано у декількох наукових статтях та монографіях, які висвітлюють загальну роль та функцію оператора-постановника у створенні аудіо-візуального продукту, розвитку американської кіноіндустрії, та про характерний сформований почерк Конрада Голла. Особливу увагу на себе звертає книга Марійки Ван Кетс «Емоції Лінзи» [11] в якій автор розповідає про базові принципи підходу до постановки зображення Конрадом Голлом.

Загальний підхід до розстановки Голлівудського кіноосвітлення розповідає Джон Алтон у своїй праці «Малювати світлом» [8], в якій згадує схеми освітлення які використовував Голл у своїй кар'єрі. Про свій особистий досвід під час співпраці з видатними світовими режисерами, такими як Річард Брукс, Конрад Л. Голл ділиться у книзі Кріс Малкевич яку він написав під асестуванням Барбари Грибоської «Розмова з Голлівудськими кінооператорами та гаферами: Кіноосвітлення» [14].

Інформативною також стала курсова робота Картіка Партана, [15] присвячена окремим аспектам творчості Конрада Голла, в якій розглядається найвідоміші стрічки кінооператора на предмет найбільш вживаних в них ним зображально-виражальних інструментів.

1.2 Феномен творчого стилю кінооператора в термінологічному полі наукового пошуку

Термін «кінооператор» у перекладі з грецької означає комбінацію двох слів: «kinema» (рух) та «graphein» (писати). Кінооператора також інколи називають оператором-постановником. ці слова є синонімами, які спільно реферують до спеціаліста, що працює у сфері кінематографії і за допомогою образотворчих та технологічних засобів фіксує дію, яка відбувається у реальному часі, на плівковий негатив, чи цифровий носій зображення. [12]

Зазначено, що у англomовному дискурсі також існують два терміни, що позначають професію в кіноіндустрії: «cinematographer» та «director of photography» [2].

Згідно із класифікатором професій, розміщеному на онлайн-порталі «Careers in Film» [4], створеному для пошуку роботи в кіноіндустрії, «director of photography» (DOP, DP) чи «cinematographer» – відповідає за створення візуальної мови фільму через освітлення, ракурси, рух камери, кадрування та вибір об'єктива. Разом із режисером DOP створює візуал і стиль фільму. У цій ролі він керує командою, що працює на знімальному майданчику з камерами та освітленням, а отже, має розумітися як на творчих, так і на технічних аспектах, пов'язаних зі створенням кінокартини [5].

Крім того, надзвичайно важливими для ефективної роботи оператора-постановника є м'які навички (soft skills), зокрема, такі:

Лідерство. Лідерські навички є життєво важливими для успіху в цій ролі, оскільки професіонали візуального оповідання наглядають за великою кількістю працівників знімальної групи та мають ефективно керувати ними.

Інноваційність, що дозволяє створювати більше унікальних ідей і долати виклики неординарними способами, щоби зробити картину більш привабливою для глядачів і створити власний візуальний почерк.

Адаптивність, котра полягає не лише в тому, щоби не відставати від графіку попри зміни розкладу, персоналу та локацій, а й у тому, щоби легше приймати помилки своєї команди.

Увага до деталей, що дозволяє створювати цілісну та естетично привабливу візуальну продукцію, не випускаючи з фокусу уваги важливу інформацію, тримаючи під контролем виробничий процес.

Командна робота, якщо вона грамотно вибудована оператором-постановником, не лише сприяє створенню позитивної атмосфери взаємоповаги та співдії під час знімального процесу, а й дозволяє вчасно виявляти та виправляти помилки й не повторювати їх [5].

Робота DOP (Director of photography) починається до основної зйомки. Під час підготовки до виробництва він обговорює режисерське бачення фільму, допомагає створити розкадровки, а також підбирає камеру та інше важливе обладнання. Після завершення зйомки до DOP звертаються за інструкціями та вказівками під час монтажно-тонувального процесу.

Автори статті «Cinematographer vs. Director of Photography: What's the Difference?» [5] зазначають, що cinematographer є спеціалістом, який тісно співпрацює з режисером, щоб створити **візуальний стиль** виробництва, щоби розповісти історію та створити настрій і загальний тон за допомогою вдалих точок зйомки, цікавих ракурсів, світла та постановки, що як найкраще зобразить написану драматургом історію, та зацікавить глядача. Так само і DOP, є ще однією назвою спеціаліста, відповідального за створення зображального стилю кінокартини, що працює з режисером та іншими членами знімальної групи й керує тим, як їх знімальна група веде відеозйомку, зосереджуючись на стилістичних елементах кожної сцени [5].

Хоча робота DOP також зосереджена на кінематографії, назва посади передбачає фокус на загальному вигляді фільму, а не на творчих візуальних елементах, якими опікується «cinematographer» [5].

Кожен кінематографіст, включаючи Конрада Голла, який часто любив себе так називати, є творчою особою, яка має свій унікальний візуальний стиль, яким

творець переповідає драматичну історію під ширмою аудіовізуальної твору. Творчий стиль (creative style) – це особливий і унікальний спосіб самовираження особи через свою конкретну творчу роботу, будь то музика, письмо, фотографія, дизайн, або будь-яка інша форма експресії мистецтва [6].

Стиль – це будь який відмінний, а отже, впізнаваний спосіб, у який виконується дія [13]. У контексті кінематографії під стилем розуміють використання конкретних технік певним чином [2]

Американський кінознавець Девід Бордуелл визначає стиль у кіно як текстуру зображень та звуків, яку обрали його творці [8], а Фелікс Банкоул – як упізнавану сукупність принципів, що використовуються у кіновиробництві для створення візуальної привабливості, значення, глибини [16].

Оксфордський кінознавчий словник визначає авторський стиль у кіно як: «характерне, вживане, розвинене, осмислене використання кінематографічних технік, включаючи мізансцену, кадрування, іконографію, розмір кадру, освітлення, колір, монтаж та звук, як результат вибору, зробленого авторами на стадіях продакшну, пре-продакшну та пост-продакшну» [12].

Кінооператор, як співтворець картини, не є залученим до створення лише до двох елементів з її авторського стилю – звуку та художньо-постановочної роботи, тож цілком виправданим є широке використання у кінознавчому дискурсі поняття «**візуальний стиль фільму**» для позначення характерних естетичних рішень, зроблених кінематографістами, які впливають на візуальне сприйняття фільму. Це включає в себе такі елементи, як: палітра кольорів, освітлення, композиція, точки зйомки та ракурси камери, обговорення з художником постановником створення декорацій – які разом створюють унікальну візуальну мову. Візуальний стиль оператора-постановника може бути важливим аспектом його оповідання, часто відображаючи його особисте художнє бачення та впливаючи на загальний емоційний тон фільму [12].

Унікальним, візуальний стиль Конрада Голла, як і будь якого іншого кінооператора, робить неповторне та властиве тільки цій особі використання

класичних зображально-виражальних засобів, якими кінооператор, розповідає історію викладеною режисером.

Зображально-виражальні засоби – це різноманітні візуальні елементи, сукупність яких, використовуються для вираження певних ідей, емоцій та концепцій у мистецтві. Зображально-виражальні засоби можуть в себе включати: використання кольорової гамми, форми, фактури, композиції, світла, ліній, тощо, які у своїй взаємодії, створюють візуальний вплив, та певне сприйняття у глядачів.

До кінооператорських зображально-виражальних засобів належать: пошук композиційних рішень, точка та кут зйомки, кадрування, динамічні прийоми зйомки, статична зйомка, спеціальний вид зйомок, вибір фокусної відстані, вибір знімальної та освітлювальної апаратури, контроль світло-тіні, режими та час зйомки, фактури, кольори, темпоритм.

Кар'єра оператора-постановника Конрада Голла, була достатньо тривалою, та цілком нормальним явищем було, коли підхід кінооператора до роботи над постановкою зображення, інструменти, та способи, за допомогою яких втілюються образи на екрані, зазнавали видозмін та еволюціонували.

Творча еволюція – це поступовий хід розвитку та змін у творчому процесі, що включає в себе експерименти, новаторство, вдосконалення і розвиток ідей, методів та технік в процесі творчої діяльності. Така видозміна може призводити до нових творчих напрямків, вдосконалення технік, або змін у самому процесі створення.

У проведеному дослідженні під **творчим стилем кінооператора** розуміється сукупність специфічних зображально-виражальних засобів (композиційні рішення, точка та кут зйомки, кадрування, статичні та динамічні прийоми зйомки, знімальна та освітлювальна апаратура, світло-тінь, фактура тощо) які він творчо обирає і комбінує в умовах зйомок. Тому в контексті проведених наукових розвідок пошуки будуть спрямовані на виявлення авторських зображально-виражальних засобів кінооператора Конрада Голла, які зазнали суттєвих змін у певні періоди еволюції його творчого стилю.

1.2 Життєвий та творчий шлях Конрада Л. Голла

Кожен та кожна з нас є продуктом середовища та обставин в яких ми зростали, вони впливають на наше світосприйняття, вектор у якому ми рухаємося, на те, що відчуваємо та як кажемо про це. Конрад Голл не є виключенням.

Зростає видатний кінооператор на острові у Тихому океані під назвою Таїті, що географічно є розташований між Австралією та Америкою. Оточує Конрада Голла колоритний простір, море і тропіки, вродливі жінки та туристи, що нескінченним потоком прибувають на острів та від'їжджають із нього.

Юний Голл з одного боку хоч і є відрізним від цивілізації, зокрема, сусідньої материкової Америки з її неперинним технологічним розвитком, хоча, з іншої сторони, має багате на досвід та колорит дитинство, у яке втручалася лиш природа та карколомні пригоди про які кинооператор неодноразово згадує у своїх інтерв'ю [17].

Батьком юнака є видатний письменник Джеймс Норман Голл, чий пригодницькі та історичні книжки екранізують у тогочасному Голівуді. Саме ця постать стала для Голла вирішальною під час вибору майбутньої професії. Конрад Голл логічним чином бажає йти батьковим шляхом, тому обирає у американському Університеті Південної Каліфорнії (USC) напрямок «журналістика», оскільки саме ця спеціальність, за його думкою, є найбільш наближена до письменництва.

Навчаючись у виші, майбутній кінооператор спостерігає за навколишнім модерним світом та його технологіями, знайомиться з людьми, які в подальшому стануть йому друзями, але найголовніше, що стається з Конрадом у цей період - він не складає екзаменаційний тест з журналістики, отримавши за нього лише D+. Розуміючи, що обрана спеціальність радше за все не є його покликанням, Голл починає нові пошуки царини, яка би задовольнила його тяжіння до чогось

абстрактного та творчого. Таким чином юнак знаходить доволі експериментальний на той час напрямок – кіномистецтво.

Зі слів сина видатного кінооператора Конрада Вінчестера Голла, про свого батька Конрада Лафкадіо Голла: «Коли мій батько передивлявся список спеціальностей і знайшов там кіно-клас, гадаю, в ті часи це було щось на кшталт форми мистецтва, але він не думав про це як про реальний спосіб заробити гроші на життя. На мою думку, насправді він побачив існування зв'язку між ремеслом та технологіями та власний інтерес розповідати історії» [1].

У тридцяті роки двадцятого століття, задля того, щоби отримати змогу працювати на майданчику у ролі режисера, кінооператора чи то сценариста, людина спочатку мала пройти довгий шлях кар'єрною драбиною від асистента й аж до самої верхівки обраної галузі, після чого надавалася змога акредитуватися у відповідній кіно-гільдії, і, як наслідок, відкривалася можливість знімати перші стрічки.

Паралельно з тим, як Конрад Голл закінчує навчання у кіношколі, відбувається чергова технологічна революція. Широкої популярності, особливо у Сполучених Штатах Америки, після другої світової війни набуває покращена версія чорно-білого телебачення. Вбачаючи у цьому потенціал заробітку та обходу жорстких умов гільдії, яка надавала змогу працевлаштуватися за спеціальністю, у 1949 році Конрад зі своїми одногрупниками вирішує створити невеличку продакшн-компанію під назвою «Canyon Films», яка займалася виготовленням комерційних та документальних стрічок з подальшим їх продажем на телебачення. Конраду в цей час двадцять три роки.

Маленькими кроками, від зйомок невеликих проектів та сюжетів, компанія переходить до продюсування свого першого повнометражного ігрового фільму під назвою «Ціль що біжить». На цьому етапі виникає дилема, оскільки усі три компаньйони, які написали сценарій для фільму, бажають його режисерувати. Вирішили товариші нагальне питання наступним чином зі слів самого Конрада Голла: «Ми всі хотіли бути режисерами, ми всі писали сценарій, і ми знали, що не зможемо гуртом режисувати стрічку. Отже, ми обрали три функції, які хотіли

б виконувати – продюсер, режисер та кінооператор і написали їх на трьох папірцях. Вгадайте, який із них я витягнув» [17].

Підходячи безпосередньо до виробництва стрічки, Голл розуміє, що має два шляхи. Перший – створити фільм власними зусиллями та ще й не бути заявленим у титрах як оператор-постановник. Другий – підписати контракт із гільдією, але за однієї умови – Голл має бути акредитований як кінооператор, на що, забігаючи наперед, спілка не бажала йти, оскільки Конрад Голл не відповідав їхнім критеріям. Майбутній маестро з цим категорично не погоджувався, та був обуреним, оскільки частка закладених коштів належала йому, він був одним з творців сценарію, та і в цілому він збирався власноруч знімати стрічку, не маючи змоги бути згаданим у титрах як кінооператор.

Справа почала набирати розголосу, усе майже дійшло суду, але в цей самий момент до Голла звернувся тогочасний голова спілки з наступною пропозицією. Він запропонував щоб Конрад Голл найняв на своє місце іншого кінооператора, помістив його у титри, та зі своєї кишені заплатив йому за роботу, натомість, Голлу пообіцяли стати членом гільдії.

Таким чином Конрад Голл, або як його ласкаво називають колеги по ремеслу «Коні», відкрив собі дорогу до гільдії та відзняв свій перший професійний повний метр. Хоча, як зазначено вище, Конрад заявлений у титрах не як кінооператор, а як керівник кінематографії (cinematographic supervisor). Отже, не зважаючи на те, що Голл не є згаданий у титрах як кінооператор, саме він обіймав цю посаду на знімальному майданчику.

Події першого повнометражного фільму для кінооператора (кінематографічного супервайзера) Конрада Л. Голла **«Мішень що біжить»** 1956 р. розгортаються у горах в Колорадо, протагоністи картини, на чолі з шерифом Скоттом, полюють на ув'язнених, які щойно втекли із в'язниці...

Дана повнометражна стрічка Конрада Голла **«Ціль що біжить»** стала не тільки його першим відзнятим у ролі кінооператора фільмом, але й першим та єдиним написаним сценарієм до кінострічки, який він створював разом з двома своїми товаришами: режисером Марвіном Р. Вайнштейн та продюсером

Джеком Куффером, написаним у жанрі вестерн. Відзначився кіно-фільм тим, що є відправною точкою у кар'єрі видатного кінооператора, оскільки в ній ми можемо побачити «найпершу» (ранішню) візуальну мову кінооператора. Фільм відзнятий у кольорі на сферичну оптику, доміантним середовищем був пленер під прямим сонцем, використовувався кінооператор тільки «нормальну» та довгофокусну фокусні відстанні, динамічні прийоми зйомки були майже відсутні.

Друга повнометражна стрічка за назвою «**Грань люті**» для Конрада Голла стала першою драмою яку він відзняв у 1958 році разом паралельно з двома режисерами Робертом Дж. Герні-молодшим та Ірвінгом Лернером, згадані два режисери Роберт Дж. Герні-молодший та Ірвінг Лернер є також продюсерами даної стрічки, а от сценаристом вже є тільки Роберт Дж. Герні-молодший.

Написана історія розповідає про хворобливого психопатичного молодого чоловіка пляжника на ім'я Хігінс, який робить вигляд, що товаришує з матір'ю та двома дочками, які живуть у своєму літньому будинку. Він вмовляє сім'ю дозволити йому орендувати сусідній гостьовий котедж, потім він ріже всю родину.

Дану кольорову стрічку Голл переважну кількість екранного часу фільмує на натурі, другорядними стають інтер'єрні зйомки у павільйоні чи то на реальних локаціях виконання з освітлення яких ми вперше бачимо від кінооператора на екрані.

Підхід оператора до постановки зображення в цілому порівняно з попередньою стрічкою майже не змінився, хоча такі категорії як освітлення, вибір робочого відрізка об'єктиву та динамічні прийоми зйомки зазнали змін. Вперше на екрані у виконанні Голла ми бачимо виставлене вечірнє освітлення в закритому інтер'єрі, використання ширококутної оптики, та появу перших помітних рухів камерою.

Фільм «**Дике насіння**» 1965 р. року стає першим для кінооператора чорно-білою стрічкою в якій він працює вдруге з жанром драма. На чолі з режисером

Браяном Г. Хаттоном, сценаристом Лестером Пайном та продюсерами Марлоном Брандо старшим та Альбертом С. Радді.

Сюжет картини розповідає про 17ти річну Дафну Сіммс, яка з листа своєї померлої матері дізнається про те, що в неї є живий біологічний батько який мешкає у Лос-Анджелісі, тож вона тікає від своїх прийомних батьків з якими вона живе у Ньюорку на пошуки свого тата. По дорозі до Лос Анджелесу, вона знайомиться з пройдисвідом на ім'я Фарго, який за гроші погоджується головній героїні довести її до бажаного місця. Протягом стрічки з ними відбувається купа пригод, проходячи через які разом, вони непомічаючи закохуються один в одного...

Враховуючи що з попередньою повнометражною картиною пройшло сім років, за цей час Конрад Голл додав купу нових прийомів. Найбільшою зміною для оператора стала зйомка на значно більших майданчиках, порівняно з попередніми стрічками, де єдиними «великими» локаціями могли бути тільки безкрайні пейзаж на фоні якого кінооператор фільмував героя, а все інше обмежувалось невеличким інтер'єрами. В даній стрічці оператор мав вже працювати зі значно більшим простором. Голл вперше освітлює та будує сцени на тлі великих вулиць міста, провулках, на коліях вокзальних станцій та навіть в та на, вагонах потягів які перебували у русі.

Цей фільм озмєнував підбиття підсумків початково етапу діяльності кінооператора, який охоплює часові межі як 1956 – 1965 рр. Повнометражними фільмами, які входили у цей часовий проміжок стали: «Мішень що біжить», «Грань люті» та «Дике насіння». Даний етап вирізняється початком входження Конрада Голла у світ перших повнометражних стрічок у яких митець вперше обіймає посаду оператора-постановника. Молодий кінематографіст починає фільмувати картини загальноприйнятою, невиразною візуальною мовою оператора (композиційні рішення, базова розстановка світил освітлення, мінімальні та класичні динамічні прийоми зйомки) проте згодом, починав формувати свою власну візуальну мову.

Наступними кроками на творчому шляху стають зйомки фільму «Морітурі» 1965 року, за операторську роботу в якій, він вперше у своїй мистецькій кар'єрі отримує номінацію на премію Оскар!

«**Морітоурі**» 1965 р. стала першою великою студійною стрічкою для кінооператора з бюджетом 6 290 000 доларів, та першою роботою в жанрі «військовий триллер», а також першими ризиковими візуальними кроками від кінооператора які згодом йому обійдуться у номінацію на премію Оскар. Знімав фільм Конрад Голл також вперше з відомим режисером Бернгардом Вікі, який також є відомим за своєю акторською творчістю, сценарій до стрічки написав Даніель Тардаш, а продюсером став Аарон Розенберг. Загальний хронометраж стрічки складав 123 хвилини, картина стала другою чорно-білою стрічкою оператора.

Отримавши змогу знімати кінофільм таких масштабів, на плечі Конрада Голла вперше впало величезне навантаження. Хронометраж фільму становив дві години, на майданчику працювали голлівудські зірки першої величини, зйомки у надзвичайно складних умовах із залученням гігантських декорацій, ключова з яких – вантажний корабель часів другої світової війни. Не зважаючи на усі ці деталі, під час перегляду кіно-фільму здається, що Голл відчував себе «у своїй стихії», оскільки кількість кадрів є настільки великою, що ретельно підготуватися до кожного з них просто не було можливим з огляду на брак часу. В деяких моментах присутня недотримка контрастності та орієнтації освітлювальних приладів – десь забагато світла, а десь замало.

З огляду на підхід до роботи Коні, його характер та світогляд, можна зробити лиш один висновок – він знімав, розраховуючи лише на власний свіжий погляд, смак, відчуття та почуття, у багатьох випадках виставляючи світло та мізансцену вже безпосередньо на самому майданчику.

Для характеристики написаного, найкраще підійшла б відповідь самого Конрада Голла на запитання у одному з інтерв'ю, де на питання «Як ви вирішуєте, куди спрямувати камеру?», він відповідає: «Я спрямовую її на історію» [18].

Події фільму розгортаються під час другої світової війни на нацистському вантажному судні, яке перевозить важливий для тогочасної воєнної компанії товар – гуму (каучук). Знаючи наперед, що їхнє судно збираються перехопити союзні сили, нацисти підготували на кожному із кораблів вибухівку, яка рано чи пізно мала вибухнути. Протагоніст картини, якого грає відомий Голлівудський актор – Марлон Брандо, під підкриттям високого рангу есесівця, обманом опиняється на судні, щоби розмінувати вибухові пристрої і таким чином забезпечити судно до приходу союзників...

Даний фільм став новим у творчості Голла за рахунок просунутого мізансценного бачення кінооператора, яке він досягав за допомогою нових не тільки для себе, але й для усієї світової спільноти кінооператорів прийому. Знімаючи одну зі сцен фільму, Конрад Голл перебуває у гелікоптері, де з висоти пташиного польоту використовує трансфокатор. Також Голл у цій стрічці відзначився ризиковим експериментом з кіноплівкою яку він сильно недоекспонував та яка ледь не стала причиною його звільнення з роботи, але за який він потім був намінований на свій перший Оскар.

В фільмі «Харпер» 1966 року Голл вперше працює із жанром «таємничий триллер» на чолі з режисером Джеком Смайтом, сценарій до картини написав Вільям Голдман, а продюсером були Джеррі Гершвін та Елліот Кастнер.

У даному кіно-фільмі кінооператор продемонстрував, що для нього не є проблемою працювати з інакшим кіно-форматом – широкоформатним, та підлаштуватися під загальну зображальну стилістику, оскільки чимало картин які є відзняті на анаморфну оптику часів 1950-60х мають схожий візуальний ряд. Вперше кінооператор працює з анаморфною оптикою, та знімає фільм на відкритій діафрагмі.

Сценарій стрічки розповідає про детектива приватного на ім'я Лью Харпер, якого наймає дружина міл'ярдера Елейн. Вона бажає, щоб Харпер відшукав її чоловіка Ральфа Семпсона, який зник декілька днів по тому...

Режисером та сценаристом картини «Інкубус» виступив Леслі Стівенс Стрічка, продюсером був Ентоні М. Тейлор. Сюжет картини розповідає про

таємничий колодязь який знаходиться у селі Nomen Tuum, з лат. «твоє ім'я», який дає красу та міцне здоров'я, але річ у тім, що біля джерела вартують слуги Бога смерті – Скуби. Якщо вони бачать, що людина яка прийшла сцілитися має темну душу – вони вбивають її та приносять у жертву своєму покровителю. Одній зі Скуб набридає вбивати людей з темною душею, вона хоче замахнутися на більшу жертву – людину зі світлою душею, і вона це робить коли до колодязя на зцілення від ран приходять солдат. Проте вона навіть не здогадувалась, що той має те, з чим вона щеніколи не стикалася – з силою справжнього кохання.

Для кінооператора це була перша праця над жанром хоррор, та друга чорно-біла повнометражна стрічка у його кар'єрі.

Стрічка **«Професіонали»** 1966 року для Голла була другою у жанрі вестерн, але першою яка була зафільмована на широкоформатну камеру. Вибір на даний формат впав через дуже прості дві причини, перша – це щоби якомога епічніше зафільмувати весь екшен який відбувається у кадрі, друге – це щоби зобразити усю красу дикої пустелі на тлі якої відбувалися події.

Режисером, сценаристом та продюсером картини виступив відомий митець Річард Брукс. Картина розповідає про те, як американський власник ранчо на ім'я Джей Грант наймає чотирьох професійних мисливців за головами, щоби вони знайшли свого колишнього знайомого Хесуса Разу – який викрав дружину мільйонера – Марію. За свою майстерну роботу з природою в даній стрічці кінооператор отримує другу номінацію на премію Оскар.

Режисером **«Розлучення по американськи»** 1967 р. виступив Буд Йоркін, сценаристом та продюсером – Норман Лір. Вперше кінооператор Голл працює з жанром сатеричної комедії.

Сюжет картини розповідає про заможну американську пару, яка після сімнадцяти років перебування разом вже не може комунікувати між собою, тож чоловік та жінка вирішують розлучитися. Останньою їх надією стає консультація з психологом, яка ні на що не повпливала, бо пара виявила, що кожен з членів родини розтринькав майже усі сімейні кошти, і єдиним вірним рішенням стало піти один від одного.

Дана стрічка кінооператора пройшла без значних змін. Зображення освітлено не художнім, а «нормальним» світлом, з недотриманням у деяких випадках логіки контрасту, притаманною Голлу. Композиція та рух камери є класичними та не виразними.

Третя за рахунком драма Конрада Голла за назвою **«Холоднокровний Люк»** 1967 р., режисером якої став Стюарт Розенберг, а сценаристами: Донн Пірс та Френк Р. Пірсон, продюсером виступив Гордон Керролл.

Картина розповідає про чоловіка на ім'я Люк, яких не хоче підкорятися системі та якого ловить та саджає на два роки за ґрати поліція за те, що він відрізав парковочні автомати з готівкою перебуваючи у стані алкогольного сп'яніння.

У в'язниці його активно намагаються зламати спочатку в'язні, а потім наглядаючі, але в них це не виходить. За непокірність головного героя, вартові в'язниці ментально ламають протагоніста, думаючи що вправили йому мізки, проте останнього так і не спромоглися досягнути – Люк їх обдурих...

Конрад вперше у цій картині активно приділяє увагу деталям, роблячи на них яскраві акценти – фільм став першим, де операторська робота стала візитівкою картини.

Наприкінці 1967 року кінооператору випала нагода вперше попрацювати з жанром кримінального нео-нуару у фільмі **«Холоднокровне вбивство»**, та вдруге з режисером, сценаристом та продюсером Річардом Бруксом. Ця картина стала третьою чорно-білою повнометражною стрічкою для Конрада Голла.

В сюжеті історія, про колишніх злочинців, які вийшли з тюрми на волю: Перрі Сміта та Діка Хікока, що вирішують вчинити пограбування пастора Герберта Клаттера, який проживає у невеликому поселенні в Канзасі. Пограбування проходить невдало, грабіжники не знаходять бажаного сейфу з готівкою, тож аби сховати докази злочину у вигляді свідків (роодини Клаттера) вони усіх вбивають...

«Пекло в Тихому океані» – став другим для кінооператора досвідом зйомки у жанрі військової драми у 1968 році. Режисером виступив Джон

Бурман, сценаристами: Рубен Беркович, Олександр Якобс, Ерік Берковічі, продюсером також Рубен Беркович.

Історія картин розповідає про боротьбу за виживання між Американським та Японським військовими, які потрапили на безлюдний острів і врешті решт після тривалих сутичок один з одним знаходять спільну мову й починають у команді шукати вихід зі свого положення, а саме: як покинути набридлий обом острів...

У 1968 р. знімаючи стрічку **«Галерея Роуга»** Конрад Голл працює з жанром «містичний фільм», режисером якого став Леонард Хорн, сценарій написав Стів Фішер разом з А. К. Лайлзом, який ще й спродюсував стрічку. Ця картина стала четвертою чорно-білою повнометражною стрічкою для кінооператора.

У сюжеті картини йде мова про приватного Детектива Джона Роуга, який зацікавився справою про молоду та привабливу жінку, яка чомусь хоче покінчити життя самогубством...

Працюючи над вестерном **«Буч Кессіді і Санденс Кід»** у 1969 році разом з режисером Джорджем Роєм Хіллом по сценарію Віль'яма Голдмана за кошти Джона Формана – кінооператор за свою операторську роботу вперше у своїй кар'єрі отримує премію Оскар.

Сюжет картини розповідає про двох товаришів розбійників які звикли заробляти на життя пограбуваннями, які стикнулися з новою та суворою для себе реальністю: а саме, що світ рухається вперед, як і банківська система. Тепер установи з грошима стали набагато більш захищеними, замість готівки в оборот активно почали входити чеки. Йти на зміни у ногу з часом Буч Кесіді з Сансет Кітом не бажають, перестати лиходіяти та відправитися на пошуки нової професії, нового життя вони теж не наважуються, тож вирішують в останнє зайнятися тим, що вони найкраще вміють – грубувати до останнього подиху.

Робота оператора відзначилася тим, що кожна окрема сцена у цій стрічці з точки зору настрою, композиції, руху камери та освітлення є унікальною. Стиль варіювався від грубого та сміливого до м'якого та мрійливого, залежно від

мінливих настроїв дії, але він завжди точно відповідав конкретному сегменту історії, яку зображав оператор на екрані.

Фільм **«Скажіть їм, що Уіллі Бой тут»** стає ще одним вестерном над яким працює Кінооператор Конрад Голл у 1969 році разом з режисером та сценаристом Авраамом Полонський та Гаррі Лоутоном, який також долучився до написання сценарію. Організували та знайшли кошти для стрічки: Дженнінгс Ленг та Філіп А. Ваксман.

Історія розповідає про Уіллі Боя, індіанського розбійника, який вчиняє вбивство свого батька самообороняючись від його агресії. Потім головний герой тікає разом зі своєю коханою жінкою Лолою, з якою має намір одружитися та на що має право за своїми племенними звичаями, але вбивство змушує його втекти від шерифа, який виносить обвинувачений акт...

Фільм **«Щасливий кінець»** стає п'ятою драмою для кінооператора, яку він відзняв у 1969 році втретє працюючи з легендарним режисером сценаристом та продюсером Річардом Бруксом.

Історія картини розповідає про дівчину на ім'я Мері, яка вирішує кинути університет за 6 місяців до випуску, щоби одружитися з коханим чоловіком Фреді. Багато років по тому, коли вони вже стали заможними але вже не такими щасливими, Фреді заводить коханку, а Мері від постійного стресу та депресивного стану знаходить розраду у пляшці. Одного дня вона тікає з дому і з нею стається купа речей які змінюють її світогляд. В той час як вона була відсутня її чоловік замість того, щоби шукати свою дружину, одружується на іншій. Мері в цей час повертається додому, та знову вирішує, як колись давно, піти в університет, але на цей раз все ж таки закінчити його.

Окреслена картина, не були чимось особливим з операторської точки зору, але вона стає завершальною у певному етапі творчості кінооператора, оскільки має певний сформований творчий підхід майстра до постановки зображення, який випрацьювався за останні роки. Наступні стрічки зніматимуться вже з інакшим підходом.

Фільм «Щасливий кінець» ознаменував закінчення другого творчого періоду у мистецькій кар'єрі кінооператора, часові межі якого починаються з 1965 року та закінчуються у 1969 році, за цей інтервал Конрад Лафкадіо Голл зафільмував такі стрічки як: «Морітоурі», «Харпер», «Інкубус», «Професіонали», «Розлучення по американськи», «Холоднокривний Люк», «Холоднокривне вбивство», «Пекло в Тихому океані», «Галерея Роуга», «Буч Кессіді і Санденс Кід», «Скажіть їм, що Уіллі Бой тут», «Щасливий кінець». Відзначився даний період творчості оператора постановника першими в його творчій професії експериментами з різними кіно-форматами, технічними інструментами, за даний час активно набував різних форм та видозмінювався творчий стиль кінематографіста, та загальний підхід до постановки освітлення. Такі фільми як «Морітоурі», «Професіонали» та «Холоднокривне вбивство» стали першими роботами кінооператора які були номінованими на кінопремію Оскар, у 1965, 1966 та 1967 роках. Картина «Буч Кессіді і Санденс Кід», за свою майстерну візуальну мову завоювала головну нагороду найважливішого кінофестивалю у світі – премію Оскар у 1969 році.

Новий підрозділ у професійній кар'єрі кінооператора розпочнеться з фільму «Жирне місто» 1972 року.

У 1972 р. кінооператор знімає в шосте драму, але вперше з додатком спортивна (спортивна драма) стрічку під назвою «**Жирне місто**» на чолі з режисером та одним з продюсорів Джоном Х'юстоном, Леонардом Гарднером – сценарристом, та продюсером Рейомом Старком.

Сюжет картини розповідає про депресивне та буденне життя мешканців невеличкого занедбаного містечка, протагоніст картини колишній боксер який незадоволений своїм життям, пропиваючи його і живе від копійки до копійки. Одного дня він вирішує піти до тренажерної зали, де зустрічає вісімнадцятирічного хлопчину якому згодом пропонує спаринг. Вже не молодий головний герой боксуючи з юним та активним хлопчиною дізнається, що це його перший спаринг, а той факт, що він дає супротив головному герою та

не падає у накаут, робить підставу протагоністу заявити юнакові, що в того талант, та він має піти у професійний бокс...

Даний етап у творчості Конрада Голла починається з того, що у окресленій стрічці кінооператор відходить від широкоформатного зображення, переходячи на сферичну оптику, та наближуючи ще на крок освітлення до натуралістичного.

Фільмуючи стрічку під назвою **«Електра ковзає в блакитному»** у 1973 році, кінооператор втретє у своїй кар'єрі працює в жанрі триллер, водночас з приставкою «детективний». Режисер – Джеймс Вільям Герсіо, сценарій написали: Роберт Боріс та Руперт Хітціг, а продюсерами виступили: Джеймс Вільям Герсіо та сценарист Руперт Хітціг.

Стрічка розповідає про патрульного офіцера Джона Вінтергріна, який мріє страти детективом, одного дня він отримує цю можливість, коли в очевидному, на перший погляд, самогубстві вбачав справжнє вбивство. Прибувшому на місце злочину протагоніст розповідає детективу про свої підозри, які згодом виявились небезпідставними, тож Джона підвищують у статусі, і в подальшому він доєднується до розслідування злочину...

Стрічка **«Впіймай мою душу»** 1974 року стає першим м'юзиклом для кінооператора який він відзняв під керівництвом режисера Патріка Макгухана, сценаристами: Робертом Борісом та Рупертом Хітцігом, продюсерами ж картини стали: Джеймс Вільям Герсіо та Руперт Хітціг.

Сюжет розповідає про мандрівного проповідника на ім'я Річі Хейвенс, у якого в неживій, розпеченій пустелі зароджуються справжні почуття до жінки та холодна відраза в гурту хіппі, що чаїлися серед піщаних барханів. Картина зроблена як мюзикл у стилі рок-н-ролу, та є адаптацією «Отелло» Вільяма Шекспіра.

Стрічку **«Посміхнись»** (свою другу комедію) у 1975 році, кінооператор знімає з режисером та продюсером Майклом Річі та сценаристом Джеррі Белсоном.

Сюжет фільму відбувається довкола конкурсу «Молода місіс Америка», організаторами якого є Бренда та Великий Боб. Для обох протагоністів конкурс є найвизначнішою подією року. Але саме цього разу щось піде не так...

У 1975 кінооператор приступає до зйомки масштабної сатерично-історичної драми, (своєї сьомої), про голівуд тридцятих під назвою «**День сарани**» 1975 р., режисером проєкту виступив Джон Шлезінгер, сценаристом Волдо Солт, продюсером Джером Хеллман. Стрічка принесла кінооператорові номінацію на премію Оскар.

Фільм розповідає про голівуд напередодні початку другої світової війни, та про зіпсованих людей у ньому, чиї примарливі мрії стати відомими так ніколи не збулися.

«**Марафонець**» 1976 року стає третім триллером для кінооператора митця. На чолі зйомок режисер-постановник Джон Шлезінгер, історію написав Вільям Голдман, а продюсером виступили: Роберт Еванс та Сідні Бекерман.

Невинний студент на ім'я Бейбі випадково опиняється в центрі кровопролитного конфлікту, який влаштував колишній військовий нацист часів другої світової війни Крістіан Зелла, що має на меті незаконне отримання дорогоцінне каміння. Наприкінці картини Бейбі бере справу у свої руки та холоднокрівно вирішує ситуацію.

«**Чорна вдова**» 1987 року, режисера Боба Рафельсона, сценариста Рональда Басса, продюсерів: Лоуренса Марка та Гарольда Шнайдера, стає двадцять другим у загальному списку фільмів, над яким працює Конрад Голл, та шостим досвідом роботи над жанром «триллер».

Стрічка розповідає про двох жінок, одна з яких знаходить жертв серед заможних чоловіків, на яких вона згодом одружується, після чого – вбиває, отримуючи бажаний капітал. А друга, навпаки: одержима тим, що б викрити та спіймати лиходійку.

За «**П'яний світанок**», кримінальний романтичний фільм 1988 року, написаний та поставлений режисером Робертом Тауном та спонсованим Томом Маунтом, Конрад Голл отримує свою п'яту номінацію на премію Оскар.

Історія про двох друзів Дейла та Ніка, при чому один з них – колишній наркоторговець, а другий – поліцейський. Дізнавшись, що до Штатів скоро буде поставлена найбільша партія кокаїну з Мексики, поліція хоче залучити до справи колишнього злочинця, бо тільки він знає ватажка Мексиканської банди в обличчя. Нік намагається врятувати свого товариша від небезпек справи, але їх дружбі загрожує закоханість у одну й ту саму жінку.

Дана робота запам'яталася Оскаром за майстерну операторську роботу Конрада Голла, та тим, що він зафільтмував захід сонця, який невдовзі стане візитівкою стрічки. У цій картині кінооператор вперше активно почне додавати у свою ненасичену загальну палітру колір.

Знімаючи свою наступну стрічку **«Колективний позив»** у 1991 році кінооператор розповів історію режисера Майкла Аптеда. Сценаристами юридичної драми стали: Керолін Шелбі, Крістофер Еймс та Саманта Шад, продюсерами виступили: Теді Філд, Скотт Кропф та Роберт В. Корт.

Картина розповідає про юриста Джедедая Уорд який спеціалізується на питанні громадянських прав. В його чесні принципи входить боротьба з заможними компаніями, які своєю владою та розмірами намагаються притиснути жертв їхніх систематичних негараздів, обороняючи сторону позовників.

Справа з автомобільною компанією, яка потрапила йому у руки, де автомобілі мають схильність вибухати після удару – стає для нього персональною та вкрай складною, оскільки сторону винуватця представляє його відчужена донька на ім'я Меггі Ворд.

Цією роботою завершується тривалий у мистецькій професійній діяльності шлях оператора-постановника Конрада Голла, який охоплює часові межі між 1972 – 1991 роки. Повнометражні картини над якими працював кіно-спеціаліст називаються: «Жирне місто», «Електра ковзає в блакитному», «Впіймай мою душу», «Посміхнись», «День сарани», «Марафонець», «Чорна вдова», «П'яний світанок», «Колективний позив». Описаний проміжок творчого шляху Конрада Голла запам'ятався тим, що він поглиблював свої навички у відтворенні

натуралістичного освітлення за допомогою розширеної палітри освітлювальних штучних приладів, яку набув через досвід.

Даний проміжок часу у творчості Голла прийнято називати «Зрілим», саме тому, що під час нього митець першим з часів стрічки «Харпер» 1966 року використовував кольорові елементи на просторах кадрів, та загальним використанням кольорового освітлення. Деякі стрічки з поданого списку отримали відзнаки та нагороди на міжнародних кінофестивалях, ними стали «День сарани» 1975 р., яка отримала четверту номінацію у кар'єрі кінооператора на премію Оскар та стрічка «П'яний світанок» 1998 р., яка не тільки удостоїлася п'ятої номінації на премію Оскар за кращу операторську роботу, але й була нагороджена Американським товариством кінематографістів нагородою за видатну операторську роботу. Стрічка стала рубіжною напередодні наступного еволюційного етапу для творчості Конрада Лафкадіо Голла.

Майбутній творчий відрізок для оператора-постановника розпочнеться зі стрічки «Дженіфер 8» 1992 р. у якій він буде демонструвати еволюційну зміну та довершеність у своїх зображально-виражальних засобах.

«Дженіфер 8» 1992 року став сьомим триллером над яким працював маестро, разом з режисером Брюсом Робінсоном який також був у ролі сценариста, на пару з продюсером Гарі Лукезі.

Фільм розповідає про детектива, який розслідує вбивство молодої жінки тіло якої знайшли у човні в передмісті Каліфорнії.

Дана стрічка стала початком нового творчого етапу кінооператора наблизивши його до відтворення натуралістичного освітлення та вивиденому власному терміну який формувався протягом попередніх років та до чого у кінооператора була схильність: помічати у реальному житті прості магічні моменти, після чого підсилювати їх своїми візуальними інструментами, щоб цю магію змогли побачити усі – Голл назвав це «Магічним натуралізмом» [19].

«У пошуках Боббі Фішера» 1993 року, драма, яка в шосте принесла кінооператору номінацію на премію Оскар за кращу операторську роботу. Сценарист та режисер картини Стівен Зейліан, продюсер – Вільям Горберг.

У картині йде мова про талановитого хлопчика вундеркінда Джоша який сам за швидкий час навчився майстерно грати у шахи, і якому доведеться боротися зі своїм генієм у середині, обираючи кому довіряти та кого наслідувати.

«**Любовна історія**» 1994 року є романтичною драмою над якою працював кінооператор з постановником-режисером Гленном Гордоном Кероном, сценаристами: Робертом Тауном та Уорреном Бітті. Останній ще й виступив продюсером даної стрічки.

Картина розповідає про випадкову зустріч відомого американською футболіста Майка Гамбріла та співачки Террі Маккей яка сталася у літаку. Колишній спортсмен не раз мав романтичні стосунки з багатьма жінками, але цього разу, побачив Террі вперше, він відчув щось особливе... Проблемою є навіть не те, що у обох вже є партнери, а радше те, що Майк тільки-но вирішив одружитися з іншою.

«**Без меж**» біографічна спортивна драма за яку взявся кінооператор у 1998 році, режисером та сценаристом виступив Роберт Таун, допомагав йому зі сценарієм Кенні Мур, продюсером став Том Круз.

Історія картини розповідає про американського атлета-бігуна який приймав участь у олімпійських іграх у 1972 році, на тих змаганнях він не зайняв призового місця, тож по приїзду додому впав у зневіру. Повернув його назад на трек тренер який настільки безапеляційно вірив у свого спортсмена, що навіть розробив для нього спеціальне взуття. Нажаль доля Стіва Пріфонте склалася трагічно, за деякий час до своїх других олімпійських ігор він потрапив у смертельне ДТП, а взуття яке призначалось йому, у подальшому стало першим прототипом взуття фірми Nike, яку заснував його тренер.

«**Громадянський позов**» фільм 1998 року, жанру юридична драма, яку зафільмував Конрад Голл. Режисером та сценаристом став Стівен Зейліан, а продюсерами: Скотт Рудін та Роберт Редфорд.

Адвокат Ян Шліхтам досягає великих успіхів у своїй кар'єрі, оскільки через цивільні позови навчився філігранно викачувати великі кошти від компаній, проти яких він зазвичай виступає. Проте цього разу він напав на

супротивника який хоче боротися до кінця, не даючи відкуп як зазвичай це роблять інші супротивники Яна. Судовий процес стане перевіркою юриста не лише на професійність але й на його людяність.

Стрічка **«Краса по американськи»** проявила довершений почерк кінооператора. Працюючи над цією чорною комедійною драмою, кінооператор надпотужно проявив свою візуальну майстерність використовуючи чорнобілу-логіку освітлення періоду активного чорнобілого кіно у поєднанні з натуралістичним підходом до розміщення світлового потоку, обережну проте потужну та влучну кольорову гамму і майстерну мізансценність. За що і отримав свій другий Оскар у 1999 році.

Режисером виступив Сем Мендес, сценаристом – Алан Болл, продюсерами: Брюс Коен та Ден Джинкс.

Історія фільму розповідає про чоловіка середнього віку на ім'я Лестерн, який має дружину та доньку-підлітка. Він пригнічений та втомлений від життя, щойно втратив роботу та живе з жінкою яку давно не кохає, і вона відповідає йому взаємністю. Жагу до життя головного героя раптово розбудила цнотлива закоханість у подругу своєї доньки – Анджелу...

«Проклятий шлях» став завершальною стрічкою у кар'єрі кінооператора, та найвизначнішим фільмом у його кар'єрі. Цю кримінальну драму Конрад Голл знімав у двох ідеально поєднаних між собою жанрах, в яких найчастіше працював протягом своєї кар'єри кінооператор у 2002 вдруге з режисером Семом Мендесом, сценаристом Девідом Селфом та продюсерами: Річардом Д. Зануком та Діном Зануком.

Сюжет стрічки розповідає про родину Саліванів яка складалася з матері, двох синів та юатка. Молодшого сина та дружину головного героя вбила мафія, на яку він власне і працював. В живих залишився тільки старший син на ім'я Майкл, якого звати так само як і його батька. Майкл старший та Майкл молодший спочатку тікають від переслідувачів в обличчі мафії, а потім мстяться кривдникам...

У даній стрічці Конрад Голл закарбував свій візуальний почерк на сторінках світової кінематографії, в якому його зображально-виражальні засоби доведені до ідеалу, та впізнаються кінематографістами. Такі категорії як освітлення, композиційні рішення, динамічні прийоми зйомки – усі ці елементи гармонійно працюють між собою та потужно підсилюють написану історію драматурга. Візуальний почерк кінооператора читається в поєднанні двох протилежних між собою освітлювальних стилістик: натуралістичної та нуарної логіки розстановки світил, стриманою кольоровою палітрою та характерними для доби старого Голлівуду композиційними рішеннями.

Підбиває підсумки до завершального проміжку творчості кінооператора, в якому він проявив найвищий ступінь творчої майстерності, та який отримав називу «Стилістично довершений» стрічка під назвою «Проклятий шлях», за яку Конрад Лафкадіо Голл отримає свою третю у творчій кар'єрі статуетку премії Оскар за найкращу операторську роботу у повнометражному фільмі. У даний часовий проміжок який сягнув десяти років входять такі стрічки як: «Дженіфер 8», «У пошуках Боббі Фішера», «Любовна історія», «Без меж», «Громадянський позов», «Краса по американськи», «Проклятий шлях».

З написного списку картина «У пошуках Боббі Фішера» 1993 р. та фільм «Громадянський позов» 1998 р. отримали номінації на премію Оскар. Стрічка «Любовна історія» 1994 року отримала першу у кар'єрі кінооператора номінацію на нагороду від Американського Товариства Кінематографістів за видатну операторську роботу, а такі стрічки як «Краса по американськи» 1999 р. та «Проклятий шлях» 2002 р. здобули головну нагороду кінопремії Оскар за найкращу кінооператорську роботу, обидві з яких також отримали нагороду від Американського Товариства Кінематографістів за видатну операторську роботу.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ I

У Розділі I наведено перелік наукових джерел, які висвітлюють роль та специфіку роботи оператора у процесі створення кінокартини, зокрема, в

американській кіноіндустрії, а також розкривають різноманітні аспекти життя та творчості Кондара Лафкадіо Голла. Розглянуто феномен стилю в кінознавчому дискурсі, зокрема, поняття авторського стилю кінокартини, як результату співпраці центральних постатей у процесі її створення – режисера та оператора, а також прерогативи останнього візуального стилю фільму як сукупності зображально-виражальних засобів, які втілено завдяки поєднанню творчого генія та технічної майстерності митця.

Крім того, за допомогою аналітичного та компаративного методу досліджень розглянуто усі повнометражні стрічки, над якими працював кінооператор Конрад Лафкадіо Голл протягом тривалої кар'єри; виокремлено конкретні часові інтервали, в межах яких відбувалася еволюція візуальної стилістики митця; окреслено операторські-виражальні засоби оператора-постановника, що зазнали перетворень. В ході проведеного аналізу вперше було виокремлено чотири ключових етапи у творчій кар'єрі кінооператора, в межах яких відбувалася еволюція його творчого стилю: ранній (1956-1965), активно-прогресивний (1965-1969), зрілий (1972-1991) та стилістично довершений (1992-2002).

РОЗДІЛ II

ЕТАПИ ЕВОЛЮЦІЇ ТВОРЧОГО СТИЛЮ КОНРАДА ЛАФКАДІО ГОЛЛА

2.1 Ранній етап операторської творчості Конрада Л. Голла (1956-1965)

Переходячи до аналізу візуального стилю та прийомів, які використовує Голл під час зйомок своєї першої повнометражної стрічки, варто зазначити, що офіційна заміна Голла на кінооператора з гільдії не тільки спричинила появу нової посади у знімальній групі спеціально для нього під назвою «керівник кінематографії» (Cinematographic supervisor). Але й мала за собою інший наслідок – тепер картина замість «Мій брат під горою» отримала назву «Мішень, що біжить».

Оскільки суттєва частина подій вестерну **«Мішень, що біжить»** 1956 року розгортається на пленері, з постійною зміною освітлення, Конраду Голлу доводиться здійснювати зйомки у досить непростих умовах, що лишають по собі «шрами» у вигляді подекуди неточних контрастних співвідношень. Через те, що графік проведення зйомок, постійне переміщення сонця та появу чи відсутність хмар неможливо контролювати, єдиною ниточкою кінооператора, якою він поєднує наступний та попередній кадр, задля дотримання хоча б видимої єдності – стає штучне освітлення та обраний час зйомок.

Протягом картини Голл малює пом'якшеними, направленими приладами колірної температури в діапазоні чотирьох-п'яти тисяч кельвінів. Цими приладами він зазвичай намагається тримати незмінний експозиційний малюнок на персоналіях або ж заповнювати тіньові прогалини у межах кадру, коли на його теренах з'являються глибокі тіньові ділянки, чи точково додавати акценти у нічних та вечірніх сценах. Водночас, основним джерелом освітленням незмінно є сонце та небо, які задають основний малюнок та заповнення сцени, саме тому у Конрада Голла немає іншого виходу крім підлаштовуватись під природні умови, які диктують правила гри.

З огляду на вищезгадані особливості освітлення, схема роботи переважно є такою: сцена зазвичай починається із загального чи середнього плану, домінантним та основним джерелом освітлення є небосхил. Конрад здебільшого прагне дочекатися сонця у положенні $\frac{3}{4}$ чи зеніту. Таким чином, у першому випадку світило підкреслює фактуру місцевості та відділяє героїв від фонового зображення задньо-боковим малюнком. Або навпаки, сонце вбиває активні та продовгуваті тіні і, як наслідок, зображення стає більш пласким, але це, у свою чергу, допомагає створити сприятливу та у подальшому продуктивну схему роботи. До прикладу, відзнявши з таким положенням світила загальний чи то середній план, оператор, у той час як підходить до укрупнення, має незначну зміну позиції сонця ($\frac{3}{4}$), яке тепер малює під більш гострим кутом, даючи бажаний домінантний задньо-боковий малюнок на того чи іншого героя. У такому випадку Конраду лишається лише додати власний малюнок та заповнення штучними приладами.

Велика кількість кадрів, постійна зміна масштабу та проблеми роботи з освітленням на натурі, описані вище, а також важка логістика у гористій місцевості, вплинули на те, що в кадрі Конрад Голл інколи отримувал неспівпадіння по контрастності (частіше у фоновому зображенні аніж на портретних рішеннях) і в цілому, відносно невелику кількість градаційних, витончено-художніх рішень. Надшлишок загального освітлення кінооператор компенсує за допомогою прикритої діафрагми в діапазоні 5.6-8. – рішення сприяє збільшенню глибини різкозображуваного простору.

Беручи до уваги вищезазначене, можна констатувати, що Конрад Голл вже у своїй першій повнометражній стрічці доводить, що навіть у несприятливих умовах можливо побудувати приємне для ока зображення, яке резонуватиме з розповіддю.

Якщо проаналізувати підхід Голла до композиційних рішень у стрічці «Мішень що біжить», стає очевидною наявність декількох характерних способів розповісти історію. Як уже зазначалося раніше, Конрад бажає бути режисером у

даній стрічці, оскільки він є дотичним до написання сценарію та, як згадує його син у цитаті, наведеній у перших абзацах, йому цікаво розповідати історії.

«Я думаю те, що він реально вбачав (у кінооператорській професії), так це зв'язок між крафтом та технологією яка була доступна, у поєднанні з його інтересом розповідати історії» [1].

Тобто, у спогадах сина постає вмотивований творець, який в першу чергу прагне розповісти глядачеві історію, незалежно від того, яку саме формальну роль він виконуватиме у процесі кіновиробництва. У випадку Голла – це фахівець із кінокамерою в руках. Якщо взяти до уваги особливості освітлення, проаналізовані вище, стає зрозумілим той факт, що кінооператор не має амбіції створити надхудожньо-виразні речі, бо в тих умовах, у яких знімалася стрічка це було би нераціональним та необґрунтованим, тож Голл малює просто та зрозуміло для «всіх оточуючих». Композиційні рішення не стали виключенням. У першому випадку це класична розбивка сцени з більш загального плану до укрупнення за допомогою різких склейок. Камера в цей час є статичною, або ж мінімально відслідковує рух героїв панорамними рішеннями.

Другий варіант – мізансценне вирішення кадру, в той час як камера є статичною, чи робить мінімальні рухи за допомогою головки штатива, актори переміщуються від передніх планів до більш загальних, або навпаки. Третя опція, це поєднання двох вищенаведених підходів. Конрад використовує активний рух камери за допомогою візка доллі, що пересувається на рейках, і під час руху не лише змінює передньопланові об'єкти та додає динаміки, але й продовжує рух героїв, які, наприклад, крокують стежкою прямо. Паралельно з усім вищезгаданим, кінооператор вишукано, просто та непомітно розставляє потрібні акценти.

Як приклад, наведемо наступну сцену. Третій загальний план. Два протагоністи крокують полем, сперечаючись. Їх рух прослідковує камера на візку панорамою ліворуч. Сварка набирає обертів, на передньому плані починають з'являтися об'єкти, камера та герої заходять до лісу. Один із героїв домінує у суперечці, має ґрунтовніші аргументи – наближається ближче до

камери і, як наслідок – стає більшим за співрозмовника, який лишається на другому плані. Отже, використовуючи доволі прості прийоми, Конрад Голл підсилює здавалося б просту суперечку, посилюючи тиск і накал та розставляючи акценти за допомогою руху камери й зміни простору, що у свою чергу утворює мізансцену.

Конрад Голл використовує класичні інструменти у класичних ситуаціях. Так, якщо на теренах кадру дія відбувається на загальному плані, фокусна відстань є ширшою. При зйомці середніх планів – фокусна відстань є стандартною. Фільмуючи портретні рішення, кінооператор використовує більш довгофокусну оптику.

Кольорове рішення фільму полягає в домінуванні достатньо контрастних, монохроматичних тонів та відтінків. На кадрі домінують закладені у простір кольори пленеру, такі як: зелені прерії та ліси, синій небосхил та стовбури дерев у коричневих тонах, хати, скелі, одяг протагоністів та антагоністів картини.

Фільмуючи та відкриваючи кожен нову сцену, Конрад Голл розпочинає її з загального чи середнього плану, охоплюючи кадром місце, в якому відбувається дія, та усіх її учасників. Вартий уваги той факт, що він не працює з довгофокусною лінзою. Переходячи до укрупнень, кінооператор, майже не використовує динамічні прийоми зйомки, панорамування головкою штативу, пересування на візку долі, чи ведення зйомки з рук. Коли є потреба в укрупненні, оператор-постановник фізично пересуває камеру, яка закріплена на штативі, ближче до об'єкту, що знімається, та за необхідності, змінює об'єктив на більш довгофокусний. Незважаючи на те, фільмує кінооператор загальний, середній чи крупний план, він використовує «нормальну» фокусну відстань, від 35-50 мм, або обирає «Довгофокусну», від 50 мм та вище. Ширококутна лінза не застосовується.

Одне з ключових завдань кожного кінооператора – тримати контрастність у сценах та епізодах. У свою чергу це означає дотримання однакової світлотіні, загальної світлості та ідентичності напрямку освітлення, при переході з одного кадру до іншого.

Незважаючи навіть на те, що зйомка першої стрічки Голла відбувалася на пленері з природнім освітленням, що постійно змінювалося (в таких умовах дуже важко тримати контрастність), кінооператор, навіть у ті моменти, коли мав контроль у вигляді рідкісних епізодів, де зйомка відбувалася уночі, чи то у закритому інтер'єрі, мав проблеми з дотриманням контрастності. У переході між кадрами, міг змінюватися напрямок та потужність малюнку, так само як і його пластика.

Отже, основними характерними рисами першої повнометражної стрічки кінооператора стають: презентація того, як Голл ладнає з натурними зйомками під відкритим небом на прямому сонці; недотримання логіки малюнку та контрастності; використання класичних композиційних рішень та відсутність особливих точок зйомок та ракурсів; мінімальна присутність динамічних прийомів зйомки у вигляді єдиного проїзду на візку доллі; використання тільки довгофокусної та «нормальної» фокусних відстаней.

Знімаючи свою наступну стрічку під назвою «Грань люті» у 1958 році Конрад Голл у свою палітру починає додавати нові візуальні прийоми та засоби, за допомогою яких він краще зможе розповісти написану історію.

Дану кольорову стрічку Конрад, переважну кількість екранного часу, фільмує на натурі, другорядними є інтер'єрі зйомки у павільйоні чи то на реальних локаціях.

Підхід оператора до постановки зображення в цілому порівняно з попередньою стрічкою майже не змінився, хоча деякі категорії, такі як «освітлення», «рух камери» та побудова композиції – зазнали незначних змін.

До прикладу, вперше з'явилась змога побачити те, як кінооператор виставляє вечірнє та нічне освітлення в інтер'єрі, чого не було змоги побачити у першій стрічці. Конрад Голл, так само часто використовує жорсткі направлені прилади теплої колірної температури, але робить це не тільки задля того, щоб зIMITувати те чи інше нічне освітлення, а вже для продовженн ефекту освітлення від практичних освітлювальних приладів, ефектних джерел освітлення, що перебувають у межах кадру, таких як настінні лампи чи газові світильники.

Додаткові підсилюючі прилади працюють і поза кадром, їх кут направлення завжди скерований таким чином, щоб вони створювали враження, що той чи інший практичний прилад який заявлений у кадрі, природньої ілюмінації якого фізично не вистачає для підсвітки довколишнього простору, світів на вигляд набагато яскравіше ніж це є насправді.

Нічне освітлення кінооператор також імітує джерелами освітлення які умовно стоять поза кадром, як наприклад теплий вуличний ліхтар, світло якого потрапляє на кухню через вікно. Конрад, використовуючи свої направлені прилади температури 3000~ кельвінів виставляв їх таким чином, щоби вони створювали схожий ефект освітлення, у даному випадку вуличного ліхтаря, який кожен з нас бачив у реальності.

Що є цікавим, розстановка даних світило-ефектних приладів у кадрі та тих які імітують те же інше освітлення, що може бути поза кадром, завжди чудово балансують між собою, створюючи активні світлові ділянки на тлі темного простору, що у свою чергу створює активну ритміку світло-тіні схожу на розстановку освітлення чорно-білих нуарних фільмів періодів 40-50 років минулого століття.

Важливим також є те, що денна історія до підходу до освітлення порівнянно з нічною є інакшою, у ній набагато рідше спостерігаються активні тіньові прогалини які часто могли зустрічатися у нічному просторі, порівнянно з денним, це стосується і обличь персонажів – майже усюди є промальовка та заповнення. Єдині денні сцени в яких Голл дозволяє собі активну, видиму неозброєним оком контрастність – то це його вперше використання на великому екрані силуетного денного кадру, в якому до тла моря, над яким на обрію встає ранішнє сонце, крокує одна з героїнь фільму, яка постає перед глядачем у силуетному форматі.

Наступним еволюційним кроком стає додавання до арсеналу митця ширококутної оптики у вигляді нормальної та довгофокусної оптики. У стрічці «Грань люті» вона лише промайнула у декількох кадрах, тож складається таке враження, що кінооператор наче «приміряє» її у використанні. До прикладу,

даний об'єктив може відкрити сцену на загальному плані, а вже в переході до більш крупних планів, кінооператор знову вдається до свого класичного набору фокусних відстаней. Таким чином, ми можемо спостерігати, як кінооператор починає експериментувати та вводити у свою роботу нові різно-фокусні оптичні прилади.

Найпомітнішим нововведенням стала поява динамічних прийомів зйомок у вигляді активного панарамування головкою штативу камери. У попередньому фільмі, кінооператор змінював простір у кадрі лише під час перестановки камери на нову точку зйомки, та рідко коли за допомогою панорами чи візку доллі. У цій же стрічці, він це робить, активно повертаючи камеру горизонтально всторону чи вертикально вгору, а інколи комбінуючи ці два рухи – таким чином, додаючи до нерухливого кадру динаміки, яка оживляє статичне зображення. Застосовуючи панорамні рухи, кінооператор у контексті провадок персонажів простором кадру, до прикладу, якщо персонаж картин спускається зі сходів, оператор робить вертикальну панораму згори до низу; якщо герой фільму крокує від центру кадру ліворуч, оператор слідує за ним, використовуючи горизонтальну панораму ліворуч, замість того, щоби переставляти камеру з загального до середнього та крупних планів, фільмуючи дану дію.

В одному з епізодів, де антагоніст перебуває у стадії гніву та починає троцяти кімнату, Конрад Голл короткочасно застосовує зйомку з рук. Даний прийом стає ще одним нововведенням кінооператора, який до того завжди знімав усе на штативі чи то на короткочасних проїздах на візку доллі.

Отже, у фільмі «Грань люті» кінооператор вперше демонструє імітацію нічного освітлення в інтер'єрі. Перший відзнятий силует, перші динамічні засоби зйомки – повороти головкою штативу, а також першу короткочасну зйомку з рук. Вперше використано ширококутну оптику.

Враховуючи що від моменту виходу попередньої повнометражної картини пройшло сім років, Конрад Холл додав низку нових прийомів у свій арсенал фільмуючи стрічку «Дике насіння» 1965 року. Найбільшою зміною для оператора стала зйомка на значно більших майданчиках, порівняно з

попередніми стрічками, де єдиними «великими» локаціями могли бути тільки безкрайні пейзажі на фоні якого оператор фільмував того чи іншого героя, де все інше обмежувалось невеличким інтер'єрами. В даній стрічці «Дике насіння», оператор мав вже працювати зі значно більшим простором. Конрад мав освітлювати та будувати сцени на тлі великих вулиць міста, перевулках, на коліях вокзальних станцій та навіть в та на, вагонах потягів які перебували у русі.

Від даних масштабних задач змінюється і підхід до освітлення, через те, що сцени стали набагато більшими, то для їх ілюмінації застосовувалися прилади значно потужніші, зі значно більшою площею освітлюваної поверхні, щоби вони без проблем могли освітити бажану громіздку ділянку кадру.

Оскільки дана стрічка виконана у стилі «роудмуві», де сцен дуже багато та вони часто між собою змінюються, приносячи нові локації за собою, кінооператору доводилося часто освітлювати загальні, перші кадри в епізодах так, щоби під час подальших перестановок камери у них, як до прикладу для укрупнення, Конраду Голлу доводилося застосовувати у мінімальній корекції до положення загальних освітлювальних приладів, та виставляти допоміжні прилади, відштовхуючись від загальної логіки вже поставлених потужних точкових джерел.

Через настільки велике навантаження на оператора, багато кадрів виглядають неохайними, десь проступає забагато освітлення, десь замало, чимало приладів можуть бути занадто яскравими та пересвіченими, в той час коли деякі ділянки кадру можуть бути взагалі, без промальовки.

Ще одним нововведенням кінооператора є вперше застосоване ним динамічне освітлення, в епізоді, де головні герої хлопець на імя Фарго та дівчина Дафна зближаються один до одного для поцілунку, на початку коли ми бачимо їх намір це зробити – ми бачимо їх силуети на фоні слабко освітленої стіни, далі, коли вони розпочинають рух один до одного, фонове освітлення поступово вимикається, паралельно плавно «піднімається» заднебокове освітлення на персоналіях героїв, окреслюючи форму їх обличь. Після поцілунку, як іскра кохання яка виникла між двома персонажами по центру кадру між губами

головних героїв, на тому місці де колись був фон, починає загоратися точковий прилад освітлення, який за допомогою димеру поступово набирає потужностей. Тобто ми бачимо, що кінооператор задля підсилення драматичної історії «першого поцілунку», використовує нові інструменти у вигляді динамічного освітлення для підсилення пристрастних емоцій. Кінооператор вперше робить це так художньо та явно перед очима глядачів.

Цікавинкою стало ще те, що Голл інтимність даної сцени підкреслює вперше застосованим ним пом'якшувальним світлофільтром – який за допомогою дифракційної решітки на ньому зглажує шкіру закоханих, що робить даний епізод ще більш інтимним та казковим.

В цілому, підхід Голла до освітлення майже не змінився, він тільки виріс у масштабах. Конрад Голл досі протягом усієї стрічки, особливо у денний час полюбляє знімати героїв під жорстким сонцем, не беручи до уваги, фільмує він чоловіка в цей час чи жінку, бо як відомо, жінок, кінооператори зазвичай навпаки намагаються ховати від прямих променей сонця, щоби уникнути небажаних різких тіней на їх обличчях. Хоча навіть і до цього свого улюбленого підходу: фільмувати дію під прямим сонцем, Конрад Голл приніс нововведення. Фіксуючи зображення на кіноплівку під жорстким сонцем, кінооператор починає додавати до обличчя, що фільмує активне, рівномірне заповнення, у вигляді одного, чи кількох точкових приладів з великою площею освітлюваної поверхні, яке продує рівномірне розсіяне освітлення, що у свою чергу мінімізує активний перепад контрастів та вбиває тіньові ділянки. У порівнянні з першими своїми стрічками, де кінооператор також додавав заповнення у денний час на персоналії героїв, тут це освітлення стало м'якшим та натуральнішим, а його дія тепер стала більш контрольованіша та перестала грубо «плоско» засвічувати усе підряд.

Важливо також зазначити, що у даній картині починає промальовуватися підхід кінооператора до цікавого освітлення простору. Голл майстерно використовує особливості знімаємої ділянки, знаходячи у ній її особливості та за допомогою світила, підкреслюючи цю особливість. Наприклад, в одному з кадрів

головний герой крокує вечірнею вулицею мегаполісу, йдучи по тротуару, а за його спиною горять вивіски невеличких магазинів та офісів, далі, за жалюзями зачиненого прилавку кінооператор ставить точковий прилад освітлення – це у свою чергу створює цікаві ритмічні світло-тіньові патерни та ритміку, а вона у свою чергу додає динаміки до статичного простору. Крокуючи далі, герой потрапляє у не освітлену ділянку простору, він поринає у темряву, де вже через декілька кроків під його ногами опиняється прилад на рівні тротуару, який скерований суто на обличчя персонажу. І так протягом картини Конрад Голл застосовує купу цікавих положень освітлення, та продюсованих ефектів від них, які часто можуть не співпадати між собою, кінооператор наче грається з освітленням, ставлячи його де-інде, головне щоб воно давало цікавий малюнок, та таким чином паралельно вивчаючи його.

Конрад Голл у даній стрічці йде ще на крок далі – тепер ширококутна оптика з'являється на кадрі не як окремий прийом, вже у багатьох сценах вона, являється основним виражальним засобом, зображаючи простір зовсім інакше, під час її використання, відчувається зовсім інше сприйняття, об'єкти які знаходяться на передньому плані, здаються набагато ближчими до нас, в той час як ті, що на другому плані – сильно віддалені. Кінооператор комбінує використання короткого робочого відрізка, паралельно ще з одним цікавим нововведенням для себе, мова йде про рухливу камеру, і тепер її рух не обмежується тільки панорамним пересуванням головки штативу, а доповнений прольотами по простору – усе це через те, що Конрад Голл вперше застосував кран. Тепер кінооператор не був обмежений тільки статикою та звичною висотою зйомки, наразі він зміг вільно розбавляти статичні та рухливі кадри які знімаються на рівні очей, з планами та кадрами з цікавих для себе точок зйомки, до яких раніше згадані класичні інструменти (як то штатив чи рейки доллі) не досягали (наприклад, на висоту пташиного польоту), а це у свою чергу зняло обмеження з оператора, давши йому можливість одним кадром швидко переміститись з високої точки до низької, паралельно ще маючи можливість панорамно рухатися в будь яку з обраних сторін.

Голл також вперше почав застосовувати у цій стрічці цікаві точки зйомки та навіть ракурси (відношення до композиції), та кріпити камеру у неочікувані місця, як наприклад під чи на потяг під гострим кутом, паралельно роблячи панорамний рух камерою. Додатковим новим прийомом для кінооператора також стала вперше застосована ним суб'єктивна камера. Кінооператор на деякий час зі своєю знімальною апаратурою стає очима головного героя та починає підглядати через дірку паркану.

Кінооператор також активно у даній стрічці починає бавитися з цікавими мізансценами, коли пересуває за допомогою панорам камеру у різні боки, віддаляючись або наближаючись до об'єкту зйомки. До прикладу, кадр може початися з деталі – тріщинки у паркані, яка знаходиться на рівні землі, далі кінооператор починає рух по долі прямо паралельно, вертикально піднімаючи камеру вгору, наступним кадром ми бачимо як крізь щелину паркану, вздовж нього, починає йти герой картини, камера рухається за ним. Від руху камери, головний герой картини то зникає то з'являється з-за щілин паркану – це у свою чергу створює цікавий кінетичний ефект. Такі проїзди, від деталей до центрального – Конрад Голл часто застосовує щоб на початку зробити акцент на місці дії чи то важливому елементі, де після, за допомогою руху наближається до важливого контексту, наприклад обличчя того чи іншого героя, розбавляючи цей інтервал (поки камера рухається з точки А у точку Б), цікавинками простору, які митець помічає та підкреслює своїми інструментами.

Наступним нововведенням у творчості Голла, пов'язаним з пересуванням у кадрі стали довгі плани. Раніше кінооператор якщо і робив проїзд на доллі – той тривав недовго, то в окресленій картині Голл намагається відходити від цього, даючи кінокамері не тільки тривалий час для пересування плівки, але й паралельно завжди кудись з нею рухається не натискаючи кнопку «стоп».

Перші прояви художніх кадрів, у згаданих вище стрічках кінооператор завжди фільмував напряду (діалоги, погоні, відпочинок героїв) без усіляких додаткових барв чи захованих сенсів, ніколи не вдавався до занадто художніх планів, не роблячи кадр заради кадру. У даній картині це змінилося. Окрім

епізоду з поцілунком, де на обличчях закоханих змінюється освітлення, є ще один епізод, де Голл за допомогою кінооператорських засобів привносить своє творче бачення на «терени екрану». В епізоді де протагоністи вкотре пересуваються Америкою у вантажному вагоні та споглядають через великі розсувні двері за ланами своєї країни, Конрад Голл вирішує з відкритого інтер'єру переміститися до екстер'єру: персонажі які сиділи на передньому плані лишилися позаду в той час як камера вилітає з вагону назовні фільмуючи природу на яку дивилися герої, тепер її споглядають не лише герої, а й глядачі, ніби-то їдучи з ними у потязі.

Конрад Голл продовжує додавати життя у стрічку не тільки цікавими мізансценами чи рухами камери, але й фільмуючи незначні не граючи жодного сенсу для сюжету картини деталі, такі як калюжа в якій відбивається сонце, чи те, як рухаються колеса потягу – такого роду кадри додають додаткових барв у картину, наповнюючи її життям.

2.2 Активно-прогресивний етап творчої еволюції кінооператора (1965-1969)

Незважаючи на те, що кіноіндустрія вже десятиліття до моменту початку продукції стрічки **«Морітоурі»** 1965 року виробляла фільми у кольорі, картина є відзнята на чорно-білу плівку. Таким стилістичним рішенням творці фільму відсилають глядача до воєнного періоду, коли на екранах переважно була тональність замість барв та колориту, а освітлення було з ноткою нуару й характерними для нього світло-тіньовими рішеннями.

Оскільки переважна кількість сцен була відзнята на справжньому вантажному судні тих часів, умови в яких довелося працювати кінооператору були вкрай важкими. На кораблі замало простору для встановлення освітлювальних приладів – місця, які для цього підходять по габаритах можна «порахувати на пальцях». Постійні блікуючі та викривлені деталі самого судна, особливо у інженерному відсіку, перекривають усю глибину простору. Стає

очевидним, що Голл опинився у справді надважких для кінооператора умовах, навіть без урахування руху камери та мізансценних рішень.

Незважаючи на усю складність завдання, замість того, щоби ламати голову та вигадувати, як композиційно привабливо та естетично рівно освітити простір та персоналії героїв, Конрад Голл ніби зливається з простором та використовує його негативні сторони у позитивному ключі. Саме в цьому випадку кінооператор користується освітлювальними приладами як знаряддям, яке ладне виправити, або ж сховати недоліки довколишнього середовища.

Де потрібно, Голл світлом посилює закладені у локацію ритми і, як наслідок, від труб та сходинок утворюються характерні тіні, які патерно лягають на прилеглі до них стіни. Де непотрібна та чи іншу частка простору, кінооператор використовує прийом занурення у пільму (що буває вкрай рідко), бо він радше додасть трошки градації вже у і без того хаотично залитому від великої кількості направлених приладів просторі, не чіпаючи лиш важливі для історії акценти.

Дуже цікаво спостерігати за тим, як на початку картини у досить відкритому просторі (інтер'єр не на судні), де, здавалося б, є можливість контролювати світловий потік якнайкраще, Конрад Голл, ще з більшими неточностями освітлює довколишнє середовище та персоналії героїв. Напевно, творці картини в цей період тільки но розпочинали знімальний процес, оскільки навіть на одному з антогоністів картини, який знаходився у тій самій кімнаті, був відсутній належний грим, що сприяло появі дуже активних бліків на його природньо-спітнілому обличчі, (що цікаво, дану похибку виправили вже у блоці з судном, хоча цей дефект шкіри виглядав би там більш доречно, оскільки антагоніст постійно перебував під відкритим сонцем).

Знімаючи сцени у відкритому інтер'єрі чи то на палубі, Конрад Голл часто користується природнім освітленням – сонцем та небом. Наперед знаючи, що природу неможливо приборкати та контролювати, кінооператор в залежності від утворених умов додає штучне освітлення у ті ділянки зображення, які цього потребують, або ж навпаки, утримується від штучних джерел освітлення. Як

наслідок, від такого трохи хаотичного підходу до освітлення натурних сцен контрастність зазнає ще більших ударів.

Конрад Голл під час зйомок фільму «Морітоурі» встряг у страшну пригоду – знімаючи день у ніч, він настільки сильно недоекспонував негатив, що на ньому було майже нічого не видно. Зі слів самого Конрада Голла: «Це була серйозна картина, шість мільйонів доларів, чорно-біла, у 1963 році, зйомки були розписані на 112 днів, ви можете це собі уявити? Це тривало цілу вічність. Але ми чудово проводили час, вирішували чимало проблем, багато чому навчилися, мене майже звільнили через те, що одного разу я недоекспонував плівку під час нічних зйомок так сильно, що в кадрі не було видно абсолютно нічого» [17].

Врятував Конрада Голла у цій непростій ситуації один спеціаліст зі студії Фокс, який все ж таки зміг «витягнути» інформацію з негативу, що нічна сцена стала однією з тих подій, за яку Голла номінували вперше на Оскар.

Підсумовуючи, треба зазначити, що в деяких кадрах світло виглядає плоско та неохайно, але в той же час, наступний кадр, змушує затамувати подих своєю світлотінню та фактурами. Незважаючи на вищенаведені факти про підхід Голла до освітлення у картині «Морітоурі», незаперечним лишається те, що воно є органічним, виставлене з відчуттям балансу та контролю, і що в жодному випадку не перегинає палицю в ту чи іншу сторону.

Те що Конрад Голл виробляє з рухом камери у стрічці, події якої розгортаються на кораблі, можна назвати дивовижним та унікальним. Картина вже з перших секунд дивує своєю мізансценою – пересування акторів з однієї точки в іншу в той час, як на них вже вичікує цікаво виставлене освітлення у потрібній ділянці кадру, хореографія дії якої склеєна майстерно виконаним рухом камери.

Голл може початися з загального плану, та по ходу діалогу, за допомогою візка доллі чи крану під кінець сцени непомітно перейти до деталі. І що цікаво, те, що усе це Конрад Голл робить напрочуд непомітно. Досягає кінооператор такого результату тим, що в жодному випадку не рухає кіноапарат заради руху. Камера Голла ніби є одним з персонажів картини, яка має свої прописані репліки

та позиції, на які в той чи інший час має стати. Рух камери не тільки підсилює дію, що відбувається на екрані та наголошує на потрібних для історії акцентах, він ніби додає ще один вимір, який неможливо розгледіти та почути – тільки відчутти.

Варто також зазначити те, що усю хореографію з великим кіноапаратом Конрад Голл виконує у дуже щільних місцях, в яких інколи навіть важко рухатися. Незабутніми та відомими є сцени, які відзняті з гелікоптера. Голл не просто знімає корабель з висоти пташиного польоту, а й вибудовує у повітрі мізансцену не тільки фізичним наближенням чи віддаленням від судна, але й використовує трансфокатор. Даний кадр для кінооператора став можливий не тільки через його талант та бажання йти на ризикові кроки, але й за великої підтримки технологічного прогресу та доступу до нових технологій, які завжди були доступними для західних кінематографістів, особливо американцям. Фільмуючи кадр з гелікоптеру, будь який кінооператор зіштовхнеться з тряскою на негативі, оскільки гвинтокрил під час свого робочого процесу продує активну вібрацію у середині кабіни, компенсувати яку, могли тільки спеціальні стабілізаційні пристрої. Наступною технологією яка мала бути присутньою у доступі кінооператора сатла дистанційна можливість керувати зумом та фокусом, оскільки під час робочого процесу, коли велась зйомка з гелікоптеру, жоден асистент не міг крутити елементи об'єктиву, тож мала бути система з можливістю дистанційно керувати даними процесами.

Відкритість держави до суспільства в якій жив та працював кінооператор, дозволяла мати усі останні технології не тільки для научного чи то військового використання, але й для творчого процесу.

Що є цікавим, порівняно з найпершою відомою стрічкою Конрада Голла, принцип роботи з освітленням та його малюнок, побудова композиційних рішень, рух камери та вибір фокусної відстані набули деяких характерних змін, але все ще мають присмак раннього підходу кінооператора.

Щодо вибору оптики, то у даній картині вже набагато менше прослідковується використання довгофокусної лінзи, єдиним виключенням є

наїзди трансфокатором. Голл продовжує фільмувати довколишнє середовище на звичайну та більш широку фокусну відстань, але чого він раніше не робив, то це не знімав деякі портрети на широкий кут. Часто намагається знімати з прикритою діафрагмою, щоби передній та задні плани були у різкості.

У даній картині, жорсткій та сирій за своєю природою кінооператор навмисно намагається підкреслити кожен знайдений фактуру жорстким освітленням, та якомога частіше уникає плаского освітлення, щоби випадково ту фактуру не «вбити». Але у даній картині виключенням для цього правила стає єдиний персонаж: молода дівчина, фільмуючи її, кінооператор все ж таки намагається уникнути на її обличчі контрастної світлотіні. Підкреслює кінооператор такж і жіночність та безгрішність єдиної жінки на кораблі, використовуючи пом'якшуваний світлофільтр, вдруге з часів попередньої картини «Дике насіння».

Отже, у даній картині кінооператор вперше має можливість попрацювати на великому Голлівудському майданчику, та вперше за цей досвід отримує номінацію на премію Оскар за кращу операторську роботу. Вперше Конрад Голл має змогу зняти кадр з гелікоптеру, вперше використовує об'єктив трансфокатор. Вперше проводить експерименти над негативом сильно його недеоекспоновуючи роблячи вперше прийом «День на ніч». Активно використовує недоліки простору у свою сторону, ховаючи чи підсилюючи їх за допомогою освітлення. Вперше кінооператор показує неповторні мізансцени за допомогою використання активних динамічних прийомів зйомки.

Працюючи над стрічкою «Харпер» у 1966 році Конрад Голл продемонстрував, що для нього не є проблемою працювати з іншим кіноформатом, широкоформатним, та під-лаштуватися під загальну зображальну стилістику, оскільки чимало картин які є відзняті на анаморфну оптику часів 50-60х мають схожий візуальний ряд. Такі деталі як композиційні рішення – більше зумовлені не волею оператора, а технологією, бо саме вона диктує як краще на просторах кадру розташувати на широкому екрані об'єкти щоби вони виглядали приємно на око глядачеві, яка буде глибина різкості та як виглядатиме передній

та задній плани, характер та стилістичний вигляд освітлення, динамічні прийоми зйомки...

У «Харпері», Голл відходить від свого автентичного стилю зйомки, експериментального, місцями нерівного, занадто контрастного чи засвіченого. Він утримується від застосовування різноманітних стилей освітлення які під час попередніх картин могли видозмінюватися, відмовляється від сміливих та неочікуваних динамічних прийомів зйомки, використовує стриману кольорову гамму.

На заміну притаманному Голлу стилю приходять плавні рухи камерою, кран який часто відкриває кожен нову сцену опускаючись з гори до низу вертикально панарамуючи простір, плавні проїзди на візку долі, та спокійне використання головки штативу – усе це працює елегантно та стримано.

Освітлення працює у чітко визначених рамках: домінантне використання потужних точкових приладів для освітлення фонового зображення, класичні багатоточкові схеми освітлення переднього плану з акторами, які є сталими при переході з сцени в сцену: малюнок, заповнення, активні задньобокові прилади, верхнє освітлення яке скероване на волосся – усе як прописано у голлівудських підручниках по освітленню.

Потроху кінооператор відходить від занадто глибокої глибини різкозображуваного простору, особливо коли мова йде про портретні зйомки які він фільмує на анаморфну оптику – кінооператор намагається застосовувати відкриту діафрагму. Внаслідок чого виникає характерне для скла овальне боке та характерне відділення героя від фону.

Отже, Конрад Голл у даному вперше для нього знятому широкоформатному фільмі довів, що є гнучким до змін, та що при потребі може змінити свою зображальну мову під конкретний стиль. Вперше Голл використовує анаморфну оптику. Вперше багато кадрів фільмує на відкриту діафрагму. Вперше кінооператор виставляє приємне на око, контрастно рівне освітлення. Вперше вибудовує чітку композицію. Вперше кінооператор має

чіткий та цілеспрямований рух камерою. Вперше працює загально-кольоровій палітрі.

Фільмуючи чорно-білу картину «Інкубус» у 1966 році, кінооператор обирає співвідношені сторін 4:3 та використовує сферичну оптику. Загалом, кінооператорська робота у даній стрічці майже нічим не відзначилася, оскільки історія фільму не потребувала ніяких технічних чи то стилістичних нововведень від кінооператора, але все таки, декілька цікавих елементів кінооператор для себе відзначив. Знімає дію картини Конрад Голл часто під відкритим небом під дією активного сонця, що ми вже зустрічали від нього раніше, тож на просторі кадру присутня сильна світлотіньова контрастність. Але у стрічці все ж є декілька цікавих моментів, одним з них стало те, як кінооператор закарбував своїм знімальним апаратом кадри з таємничим колодязем, через відбиття води якого, кінооператор зображав обличчя героїв які прийшли випити до нього води. Дані кадри були відзняті статично, але динаміки їм додавала вода у середині криниці, яка постійно рухалася.

Наступним цікавим епізодом став фрагмент, у якому протагоніст картини заносить на руках до церкви неприємного дияволку, яка, коли розплющила очі та побачила, що знаходиться у церкві почала кричати та впадати у паніку, особливо коли до її поля зору потрапляли атрибути церкви такі як хрест з розп'ятим Ісусом, Марія та інші ікони – акценти на цих деталях кінооператор робить використовуючи трансфокатор укрупнюючись на деталі, та застосовуючи динамічне освітлення, яке задля драматизму змінювало світ кут під який воно світило на атрибуту храму – створюючи характерну продовговату тінь яка символізує небезпеку для темної сили яка опинилась у межах церкви. Єдиним цікавим композиційним рішенням від Конрада Голла став кадр який був відзнятий у середині хатинки через її химерні різної геометричної форми вікна, через які виходив вид на красиве поле, трава якого гарно розговтувалася як хвилі моря під дією вітродуя.

Ще однією цікавинкою стало те, як кінооператор зафільмував боротьбу Скуби (протагоністки) з дияволом, який виступив у ролі чорного козла, дане

протистояння кінооператор фільмував тримаючи камеру у руках, та характерними рухами підсилював відчуття важкості двобою, особливо коли опусив знімальний апарат на рівень землі де лежала майже переможена володарем темних сил героїня картини. Даний кут зйомки гостро підкреслив наскільки важким виявився поєдинок для Скуби та те, що диявол у тому моменті конфлікту над нею домінував.

Таким чином, операторська робота у даній картині не відзначилася особливими нововведеннями зі сторони Конрада Голла. Кінооператор продовжує активно використовувати звичні для нього інструменти, єдине, може застосовувати їх під іншим кутом. Голл у даній стрічці вперше динамічними прийомами зйомки, застосуванням трансфокатору, та динамічним освітленням, підкреслює та підсилює стресові емоції які відчуває персонаж картини.

Вестерн **«Професіонали»** 1966 року став для Голла першим, який був зафільмованим на широкоформатну камеру. Вибір на даний формат впав через дуже прості дві причини, перша – щоб якомога епічніше зафільмувати весь екшен який відбувався у кадрі, друге –зобразити усю красу дикої пустелі на тлі якої відбувалися події фільму.

Переглядаючи дану картину, також вперше можемо побачити, як Конрад Голл робить ефект «день на ніч» у кольорі кінооператор за допомогою цього способу ночі за допомогою використання поляризаційного фільтру, градієнтного нейтрально сірого фільтру та двом стопам недоекспозиції зображення.

Найбільшим викликом для кінооператора була уся зйомка на пленері, оскільки доводилось прискіпливо контролювати вірну експозицію при постійно змінних погодних умовах. Раніше Голл вже стикався з такими умовами зйомок у своїй першій стрічці: «Мішень що біжить», а також у «Морітурі». Проте, саме під час зйомок даного фільму, як згадує кінематографіст, йому довелося докласти багато зусиль, оскільки у даній картині робота з освітленням під відкритим небом вперше у Голла виконана майстерно, з дотриманням логіки малюнку та контрасту: «За винятком дуже кількох інтер'єрів і екстер'єру однієї

ночі, усю дію фільму знімали у вражаючих природних місцях» [9] згадує оператор картини.

«Можливо в жодному іншому виді кінофільму кінооператорське мистецтво не має такого ключового значення, як у кіно під відкритим небом. Кінооператор, який зазвичай працює на місці, далеко від зручностей звукової сцени, покликаний змусити природу діяти візуально як невід'ємну частину дії. Він повинен контролювати в основному неконтрольовані елементи погоди та рельєфу – й відразу приступати до зйомки, навіть коли погодні умови наближаються до неможливого, тому що бюджет і розклад нікого не чекають. У фільмі «Професіонали» оператор-постановник Голл зробив усе це, створивши сміливий, мужній та майстерний стиль, який ідеально підходить до вражаючої історії» [9].

Будуючи кадр, Конрад Голл прагнув досягнути якомога натуралістичнішого вигляду освітлення, яке виглядало би природньо на фоні гірнитої пустелі під відкритим небом, кінооператор зовсім не бажав, щоби світловий потік виглядав штучно та грубо. Тож за для того щоби досягнути бажаного результату, як згадує кінооператор, йому дуже пощастило що до знімаємого періоду в нього та його професійної команди було два місяці на підготовку, де була продумана кожна можлива дрібниця, включно з освітленням.

Малюнком завжди виступала потужна галогенна лампа, яку нагрівали до температури вищої за 3200К, дана колірна температура як найкраще вписувалася у простір піщано-мертвої, «палаючої» долини. Наступним широковживаним приладом завжди було задньобокове світило у вигляді сонця чи то штучного джерела освітлення, яке у контексті натуральності перебування на персоналіях героїв, які перебувають у відкритій пустелі, викликає багато запитань. Вперше, у вигляді основного заповнення на рівні з точковим приладом виступала біла піна, від якої природньо м'яко відбивалося та падало на обличчя персонажів, освітлення. І що найцікавіше, деякі денні кадри у картині зафільмовані майже без використання штучної лампи, була використана тільки піна та кварцова-йодна лампа: «Проблема допоміжного освітлення для натурних сцен

ускладнювалася тим фактом, що багато знімальних майданчиків були недоступні для такого професійного та важкого обладнання, як дуги, генератори та довгі кабелі, які були необхідні для їх роботи» [9].

Як згадує Герб Лайтман у статті в Американ сінематографер присв'ячену виробництву стрічки «Професіонали»: «Там, де під час зйомок у глухих місцях виникала необхідність заливати обличчя акторів, він використовував кварцово-йодні лампи на батарейках» [9].

Роблячи підсумки до характеристики фільму «Професіонали», кінооператор за свою майстерну операторську роботу у надважких умовах вперше фільмуючи історію на широкоформатну камеру, вдруге був нагороджений на премію Оскар у своїй кар'єрі – за кращу кінооператорську роботу. Вперше у даній стрічці кінооператор майстерно контролює освітлення рівно на натурі, та вперше намагається мінімізувати кількість штучного заповнення, використовуючи замість них піну. Також вперше Конрад Голл у даній картині робить ефект «день на ніч» з часів «фільму «Морітурі» 1965 року, але на цей раз вже у кольорі.

Стрічка **«Розлучення по американськи»** 1967 року виявилася для кінооператора першим досвідом у жанрі комедія. Нічого особливого у даному фільмі з точки зору візуальної частини Конрад Голл не продемонстрував, оскільки в цьому жанрі на першому місці важливо зобразити сатеричну гру акторів та незграбність ситуацій в яких вони опиняються. Головним для кінооператора у даному сигменті – не відволікати глядача від дії картини яскравими фізичними рішеннями. Тож картину співвідношенням сторін 4:3 Голл відзняв у кольорі на сферичну оптику, зображення проєкспонував доволі яскраво, рух камери є обережним та обґрунтованим. У деяких сценах використаний трансфокатор для виділення та укрупнення на важливих для історії деталях, також широко застосовані акцентовані доллі наїзди, та для виокремлення деяких портретних рішень від тла простору Конрад Голл відкриває діафрагму, хоч переважна частина фільму знімалася на більш прикриті. Композиційні рішення у даній стрічці є класичними.

Отже, у схарактеризованому фільмі кінооператор вперше працював з новим для себе жанром комедії, для якого у переважній більшості часу операторська робота має бути на другому плані, підсилюючи сатеричну історію лише яскравим зображенням та потрібними акцентами які Голл подавав у вигляді використання трансфокатору або відкритої діафрагми.

Знімаючи драму «Холоднокривний Люк» у 1967 році, візуальна мова Конрада Голла та в цілому стилістика фільму нагадує попередню роботу кінооператора «Професіонали» 1966 року. Підхід оператора до постановки зображення, композиції, та схеми освітлення виглядають все так само грамотно та чистенько.

Єдине, де можна побачити евелюційну зміну в операторській роботі, так це те, що Конрад Голл у звичайний на перший погляд деталях знаходить цікаві візуальні форми які згодом стають візитною карткою фільму. Саме це і сталося з даною стрічкою. Згадана навичка у Голла прогресує ще з перших його стрічок. У фільмі «Холоднокривний Люк» цією візитівкою стає відбиття від окулярів тюремного наглядаючого, які ніколи не сповзають з його обличчя, аж до самого фінального моменту картини. Фільмуючи їх, кінооператор фіксує на негатив відображення від них, що у свою чергу уособлює контроль та «усе бачення» протагоніста.

Фільмує дану картину кінооператор на анаморфну оптику, співвідношення сторін у картини через це стає 2.35.1. Що є цікавим, то кінооператор вперше починаючи з цього фільму активно поєднує два ріхних типи об'єктива, анаморфотний, та сферичний який він коштує. Складається таке враження, що оператор-постановник наче вагається, яку оптику йому обрати для того щоби краще розповісти історію тож використовує обидві.

Таким чином, у кінооператора вперше вийшло відзняти кадр який в подальшому стане візитівкою картини, та за який, фільм впізнаватимуть у майбутньому глядачі. Новинкою для кінооператора також стало те, що він активно почне поєднувати між собою сферичну та анаморфну оптику.

Фільмуючи чорно-білу стрічку «Холоднокровне вбивство» у 1967 році, не зважаючи на те, що Конрад Голл використовує активно точкові, направлені прилади, де переважну частину фільму освітлення виглядає «постановочно» контрастно та таємнично – у стилістиці фільмів нуар. Кінооператор поєднує його з паралельно інакшим підходом до розстановки освітлювальних приладів, де робить це з нахилом до натуралістичності того, як би працювало освітлення у справжньому житті

Досягає кінооператор натуралістичного ефекту розставляючи направлені точкові прилади від більш до менш активного, намагаючись ніби «огорнути» штучними джерелами знімаємий простір чи героя, таким чином, до класичної схеми освітлення «малюнку» та «заповнення» додаються ще купа проміжних приладів, які змішуються між собою та створюють наближений до реальності м'який та логічний ефект заповнення, який дуже нагадує те, як падає світло у реальності. Для цього ефекту Конрад Голл використовує багато пом'якшених, точкових приладів.

В цілому зображення у даному фільмі є вдосталь різким, відчувається, що кінооператор вибором знімаємих фактур та жорстими приладами, які він ці фактури підкреслював, хотів підсилити драматичність кримінальної історії. Тож використання будь яких пом'якшуваних елементів, таких як дефюзні чи пом'якшувані світлофільтри – відсутнє.

В одному з епізодів, кінооператор, знімаючи протагоніста картини, вбивцю, який стоїть біля вікна у дощ, імітує вуличних ліхтар, де випадково створює цікавий ефект а згодом і сенс. На обличчя протагоніста з вулиці через вікно світить потужний точковий прилад. По поверхні скла стікають краплі дощу. Через дію вітродуя, що стоїть за декорацією, вплив якого поширювався на воду що стікає по вікну, краплі дощу почали сповільнюватися та нагадувати сльози, які за допомогою направленою світла відкидають тінь на персоналію протагоніста, та наче стікають по обличчю антоганіста. Даний випадковий інцидент який виник на майданчику, незаплановано підсилює конфлік у

закладений в історії, зображаючи безжалісного вбивцю, який наче плаче від свої зlodіяннь, але все рівно продовжує і на далі їх скоювати, наче проти своєї волі.

Отже, кінооператор вперше у данному фільмі поєднує між собою дві протилежні стилістики освітлення, точкову нуарну з натуралістичним підходом до розстановки джерел освітлення. Конраду Голлу вкотре вдається на майданчику знайти цікаву деталь яку він підсилює за допомогою своїх візуальних інструментів.

Працюючи над військовою драмою **«Пекло в Тихому океані»** у 1968 році, кінооператорська робота у ньому не превнесла чогось особливого. Рух камери, освітлення та композиційні рішення лишилися без особливих змін, стає помітна тенденція, що оператор-постановник разом зі своїми виразними засобами відходить на другий план, де радше використовує свої навчички та візуальні прийоми для того, щоби першочергово розповісти історію.

Ще одна тенденція, яка продовжується з часів попередньої стрічки, так це те, що Конрад Голл продовжує поєднувати дві протилежні за своєю природою стилістики, поєднуючи «чорно-білу» орієнтацію розстановки освітлювальних приладів з більш менш натуралістичним нахилом до постановки джерел освітлення. До прикладу, знімаючи кадри під відкритим сонцем, кінооператор намагається фільмувати героїв у тінювих ділянках кадру, яка вже природньо має в собі пом'якшувану та рівномірно м'яку світло-тінь. Абож, якщо і фільмує протагоністів під дією прямого сонця, то намагається використовувати точкове заповнення більш м'яко, та під більш приємним кутом за для того, щоби тінюві, контрастні ділянки заповнювалися приємніше для ока глядача.

Коли мова йде про освітлення сцен у закритій від загального неба місцевості – у даній картині це джунглі, де кінооператор не має змоги відштовхуватися від яскравого природнього джерела. Конрад Голл використовує домінантні штучні прилади освітлення, які своєю класичною розстановкою надають відчуття театральності та штучності. Оскільки активні задньобоківі прилади явно не можуть бути присутніми у лісах природи. Не зважаючи на дані моменти, Конраду Голлу потрібно віддати належне за те, як він малює

направленими приладами. Робить це кінооператор доволі змістовно та обережно, що не пагано вписується у загальну стилістику картини. В якій Японський та Американські військові, два фактурних чоловіки, що опинилися на безлюдно острові на якому обидва борються за виживання. Направлене світло, гарно підкреслює фатуру їх обличь, виділяє зморшки та шрами, та під певним кутом навіть підкреслює їх спітнілість у тропіках.

Продовжується тенденція Конрада Голла до використання паралельно сферичної та аноморфної оптики. Де першу оптичну систему, він намагається використовувати значно частіше, особливо коли йде мова про довгофокусний об'єктив чи використання трансфокатору. Спостерігається також віддалення оператора від активних ефектів які дає специфічна оптика, як анаморфна, яка продує характерні дисторсії. Йде нахил до більш рівного, «нормального» оптичного зображення.

Отже, у даній стрічці спостерігається тенденція за якої Конрад Голл намагається відходити від активних виразних засобів у вигляді яскравих кінооператорських прийомів. Освітлення, виставляється у натуралістичному ключі. Оптика обирається без характерних дисторсій. Дані рішення приймає кінооператор для того, щоби візуальна частина фільму не відволікала глядача першочергово від перегляду історії стрічки.

Працюючи над містичним чорно-білим фільмом **«Галерея Роуга»** у 1968 році, Конрад Голл особливих еволюційних змін у дану картину не привносить. Освітлення виконане у класичному тональному стилі тих часів, наутралістичний характер світлового потоку у даній картині є мінімально дотриманим, кінооператор використовує купу направлених джерел якими підкреслює різні ділянки кадру, включно з активними задньобоківими приладами, які відділяють героїв від фонового зображення. Динамічні прийоми зйомки є базовими. У картині спостерігаються класичні проїзди камерою на візку долі та помірковані панорамні рішення камерою.

Мова у даному фільмі більше йде не про зупинку еволюційного процесу кінооператора, а радше про усвідомлення того, що дана картина не потребує

значних художніх операторських засобів від Конрада Голла. Тих базових та класичних зображальних інструментів які він застосовує, є достатньо для того, щоби переповісти історію режисера.

Кожна окрема сцена у вестерні «Буч Кессіді і Санденс Кід» 1969 року є унікальною: з точки зору настрою, композиції, руху камери та освітлення, стиль варіювався від грубого та сміливого до м'якого та мрійливого, залежно від мінливих настроїв дії, але він завжди точно відповідає конкретному сегменту історії, яку зображав оператор на екрані.

Як згадує автор статті в Американ сінематографер присвячену операторській роботі Голла у фільмі «Буч Кессіді і Санденс Кід» Герб Лайтман: «Під час перших двох переглядів фільму фотографія (кінооператорська робота) у «Буч Кессіді і Санденс Кід» не «вискочила» на мене, щоб привернути до себе увагу. Саме тому під час третього перегляду, коли я летів у гучному літаку та майже не чув діалогів операторська робота мене зачепила. Кінооператор сублімував своє особисте еґо на користь відданості розповісти історію в найбільш провокаційний і відповідний спосіб. Він зробив це з найвищим ступенем професійної майстерності й артистизму, але жодного разу не привернув до себе уваги й не вигукнув, по суті, «Подивіться, який я джазовий оператор!» [8].

Основним інструментом без якого не можливо зібрати зображення до купи на площині негативу є об'єктив, вибір його фокусної відстані, не тільки сприяє тому, чи відчуватиметься об'єкт ближче чи далі, це також інструмент який може через свої оптичні властивості донести певну думку відчуття та почуття до глядача. До прикладу: у даній стрічці кінооператор активно зустосовує довгофокусну оптику, особливо часто фільмуючи на неї переслідувачів головних героїв, які завжди знаходяться на відстанні але й в одночас дуже близько до них, при перегляді складається таке враження, наче антогоністів у ролі поліції які женуться за протагоністами – бандитами, відділяє невеликий крок, і саме дане відчуття допомагає створити саме використання довгофокусної лінзи, яка при великих розмірах робочого відрізка має властивість

активно «склеювати» між собою передній та задні плани, роблячи об'єкти на дальньому набагато більшими та ближчими, ніж це є насправді у реальності.

Що є цікавим, протягом картини: ми рідко коли можемо побачити обличчя переслідувачів, вони наче символізують безликих суддей, які в кінці кінців наздоженуть головних героїв та зроблять свій вирок. Підкреслює кінооператор їх безликість не тільки фільмуючи їх на великих відстаннях за допомогою телеоптики, але й ставлячи перед об'єктивом горілку яка продує теплові хвилі. Це у свою чергу наче «розмиває» зображення, та що робить фігури у кадрі тонкими та невпізнаними.

Голл неодноразово у своїх інтервю казав, що довгофокусна оптика має тенденцію робити зображення чарівним та мрійливим, за рахунок того що вона активно ромиває передній та задній плани. Тож щоб уникнути романтичності у кадрах, в яких переслідувачі на тлі розпеченої пустелі женуться за протагоністами, в кадр були додані «піщані бурі», які наганяли пилі, бруду та відчуття небезпеки.

Ще однією видозміненою порівняно з попередніми роботами Голла стала тенденція відкривати діафрагму ширше та уникати занадто різкозображуваного простору. Вирішує кінооператор це робити з двох причин: перша – об'єктив пропускає більше світла, що значить менше використання штучних приладів, друга – можливість активно переводити фокус на бажану ділянку кадру щоб краще акцентувати увагу на важливі деталі для історії за допомогою кінокамери без зайвих слів.

Здебільшого, як зазначає сам оператор – він є кінооператором «проти різкості». Йому не подобається різкість на передньому плані та різкість аж до нескінченності. Він зізнається, що колись у його етапі розвитку був період «Громадянина Кейна» (фільм який був знятий на закритих діафрагмах та через це був дуже різким). Раніше Конрад Голл любив F/64 (фотографічна течія візитівкою якої була велика глибина різкозображуваного простору) і т.д. Але приступаючи до зйомок своїх останніх стрічок він змінив свій підхід. Тепер йому не подобається цей вигляд. Як зазначає Голл, це тепер не означає що даний

різкий підхід поганий, або що він не використовував би його знову, для кінооператора ключовим мірилом виступає історія яку він розповідає. Тому якщо вона потребуватиме великої глибокості зображуваного простору, Голл би його застосував. Але, загалом, кінооператор віддає перевагу зосередженню уваги глядача на тій частині історії, яка є важливою, де бажає залишити поза увагою ту частину історії, яка не є важливою. Саме тому йому подобається змінювати фокус туди-сюди, акцентуючи увагу на різних об'єктах зйомки, тим паче, якщо це можна зробити плавно та не привертаючи уваги до того що відбувається [8].

Як у картині «Морітурі» та «Професіонали» Конрад Голл знову вдається до експериментів з плівкою де навмисно її переекспонує. Це у свою чергу змиває сині барви з неба та робить небосхил більш сірим та менш романтичним – чого категорично не бажав бачити у своєму фільмові кінооператор.

«Я став одержимий кліше блакитного неба. Воно виглядає надто гарно, особливо у фільмі, який має бути дуже драматичним. Природньо, коли ви знімаєте в пустелі або в горах мати багато блакитного неба. Я зробив усе можливе, щоб позбутися цього. Радикально перетримавши плівку та попросивши лабораторію роздрукувати її з компенсацією назад (час проявки менший ніж зазвичай). Крім того, так легше та швидше працювати, оскільки вам не потрібні додаткові штучні лампи, коли ви переекспонуєте плівку. Немає потреби заповнювати тіні, тому що ви вже зробили експозицію набагато більшу, ніж звичайна експозиція для тіней» [8].

Тобто, таким чином Конрад Голл навмисно переекспонував плівку: небо не тільки загоралося та змивалися з нього синюваті барви, але й в цілому на просторі кадру ставали світліше тіні – тобто потреба у використанні додаткових штучних приладів освітлення одразу відпадала. Це у свою чергу зробило зображення на вигляд значно натуральнішим.

Так як кольорова плівка у період 1950-60 років зазнавала значного розвитку, за рахунок просунутих технологій на основі хімічних сполук срібла,

почали з'являтися емульсії що мали значно вищу чутливість до світла. Завдяки цьому, кінооператори могли знімати з меншою кількістю освітлення.

«Була одна сцена, яка мала відбутися в поліцейській дільниці в Болівії. Хтось заходить ззовні і розмовляє з людьми, а потім усі вибігають. Зовні було світло $F/12$ (пересвіт), а всередині – $F/4,5$ (нормальна кількість світла) – нерівноважність, але я вважаю, що так і повинно бути. Для заповнення я використовував лампу Фей, та приготувався знімати коли сказав увімкнути усі п'ять заготовлених для сцен ламп. Далі, одну за одною я вимкнув їх усіх. Потім я злякався через те що зробив, бо подумав що буде занадто темно, тож ввімкнув назад один прилад щоб зняти сцену. Це виглядало добре, але могло б виглядати краще взагалі без заливки» [8].

Таким чином, ми бачимо тенденцію що кінооператор бажає якомога рідше знімати використовуючи додаткові штучні джерела освітлення, які як би їх не розтавити - додають присмак штучності до знімаємої атмосфери. У даній картині ми яскраво споглядаємо за бажанням Конрада Голла створити зображення більш натуралістичніше ніж коли небуť він це робив до того.

Кінооператор неодноразово каже про свою схильність висвітлювати знімаємі речі занадто часто, та відверто визнає, що намагається з цим активно боротися. Він також бажає щоб світлочутливість плівки працювала замість нього. Конрад Голл хотів би мати можливість відкрити об'єктив так широко, щоби показати те що він бачить у реальності, але в одночас він є проклятий тим, чого не хоче бачити [8].

Конрад Голл часто згадує що ненавидить свої нічні вуличні сцени в «Буч Кессіді і Санденс Кід». Оскільки в них занадто багато світла. Кінооператор зізнається, що дані сцени освітлені як у закритій кіно-студії в зимку. Бо таку велику кількість освітлення вмикають тільки за того випадку коли особливо холодно, щоб люди зі знімальної команди підходили та грілися біля нього [8].

Знімаючи епізод з практичними газовими лампами у кадрі, які тримають у руках головні герої, через нестачу їх природньої потужності, та через недостатню світлочутливість кіноплівки для того щоби на персонажах була видна дія світла,

Конрад використовує додаткові невеличкі лампи, які ховав за газовими лампами, які підсилювали ефект справжнього вогню. Даний прийом не є новинкою у кінооператорському мистецтві, але ось що з цього приводу каже сам кінооператор: «У сцені є дві практичні газові лампи, і ми повинні припустити, що світло справді виходить від них. Оскільки ми знімаємо в кольорі, ми не можемо отримати достатньо експонованого світла від справжнього полум'я, щоб сфотографувати сцену, тому мій підхід полягає в тому, щоб сховати невелику лампу за самим полум'ям. Далі освітлювачі «опускають» мені прилад на диммері до точки мінімальної напруги щоби знизити колірну температуру до жовтуватого відтінку, ближчого до кольору світла справжньої газової лампи. Тепер це створює дуже гаряче полум'я – набагато гарячіше, ніж це здавалося б у реальній ситуації, але створюється ілюзія того, що полум'я справді освітлює сцену» [8].

Конрад Голл у своєму інтерв'ю також згадує про спосіб у якому потрібно спрямувати точкове світло на саму газову лампу щоби підсилити її дію. Цей підхід, як вважає кінооператор, не виглядає таким реалістичним як перший метод який був розглянутий у цитаті вище. Таке світло є недостатньо теплим, та потужним щоби освітити обличчя актора. Голл також вважає, що настане час, коли кінооператорам не доведеться турбуватися про створення таких світлових ефектів. Конрад Голл впевнений, що одного разу Істмен (власник плівкової компанії Кодак), створить плівку, яка буде вдосталь швидка (світлосильна), як людське око, і тоді не буде потреби у використанні жодного штучного джерела освітлення. Кінооператор вважає, що у такому випадку кінематографісти будуть тільки стурбовані історією та її розповіддю, а не тим щоби виставляти штучне освітлення [8].

Чітко можна зрозуміти що цими словами Конрад Голл через свій досвід та розуміння операторських технологій, та усвідомлення того як працює природне світло (чітко продикує), що колись така технологія (високої світло-чутливості негатив) стане реальністю. Де вже далі, як наслідок, загальний підхід та техніка щодо освітлення, через дану нову технологію, також зазнає змін, у сторону мінімізування використання освітлювальних приладів.

А до поки, Голл цю натуральність витискає з тих реалій які його оточують. Оператор намагається більше знімати на відкритих діафрагмах та переекспонувати коли дозволяє можливість негатив плівки.

Продовжує прогресувати у кінооператора також навчання помічати цікавинки простору та підсилувати їх за допомогою своїх візуальних інструментів.

У даній картині культовим епізодом стала сцена, в якій головний герой на ім'я Бутч Кессіді вирішив проїхатися на велосипеді зі своєю дівчиною під відому пісню «Raindrops keep falling on my head». Сцена не несе за собою великого драматичного навантаження, вона під час перегляду розслабляє та піднімає глядачеві настрій. Унікальність її полягає у тому як вона безтурботно та яскраво знята, що навіть стала обличчям даного фільму. В даному епізоді присутній кадр, де на передньому плані розташований паркан, а на задньому вздовж нього їдуть головні герої, Голл слідує на візку долі за ними фільмуючи їх через маленькі отвори – вийшов кадр схожий на той що кінооператор робив у стрічці «Дике насіння», де протагоіст так само крокує вздовж паркану а Голл його фільмує через прогалини у ньому.

Візуально виразною дану сцену робить освітлення у вигляді яскравого, задньбокового сонця. Як згадує кінооператор, дана послідовність була просто розвагою з камерою. Але для того щоби таке відзняти, з точки зору технології кіновиробництва, для цього спочатку треба переконати режисерів та продюсерів щоби дали зелене світло для фільмування даного сегменту у потрібний час доби. Знімалася відома сцена в той час коли сонце заходило за горизонт та створювало довгі тіні. Важливим елементом для досягнення мобільності під час зйомки даного епізоду, як згадує кінооператор, є потреба відправлення великої частини знімальної команди додому та маленького джипу щоб мала знімальна група могла швидко пересуватися простором. Задача режисера під час зйомок такого роду сцен – це нікому не говорити, що робити. Він має просто відпустити героїв у поле та дати їм повеселитися з велосипедом та погнатися за коровами або щось подібне. Але не все так просто як здається. У своїй мобільній команді ви

повинні мати дуже хорошого оператора та асистента оператора, який справді чітко володіє вмінням крутити фокус, а також когось, хто буде крутити об'єктивом зі змінною фокусної відстанні, який відчує коли ним наїжджати та відїжджають. Зазвичай, під час фільмування схожого типу сцен, під керівництвом оператора-постановника має бути дві камери, які знімають кадри на різних фокусних відстаннях [8].

Отже, кінооператор робить ще один важливий крок у своїй кар'єрі у сторону досягнення натуралістичнішого освітлення, навмисно відкриваючи діафрагму та переекспонуючи плівку. Активно поєднує «жорстку та брудну» візуальну стилістику з «приємною та м'якою». Вперше змінює пластику зображуваного простору своїми інструментами. Поглиблює свої навички у знаходженні та фільмуванні простих чарівних моментів.

Знімаючи вестерн **«Скажіть їм, що Уіллі Бой тут»** у 1969 році, складається таке враження, наче кінооператор повертається до фільмування свого найпершого вестерну під назвою **«Мішень що біжить»**. Оскільки не тільки сюжет обох картин є схожим один на одній, де антагоніста зловмисника переслідують протагоністи що символізують закон, але й те, що зйомки стрічки відбуваються на відкритій гірній місцевості під дією палючого жорсткого сонячного світла.

Єдине, чим яскраво відрізняються ці дві стрічки, так це тим, що співвідношення сторін стрічки з 16:9 стало 2.35.1, де замість сферичної оптики використовується анаморфна.

Палітра фокусних відстаней також зазнала змін, у **«Мішень що біжить»** Конрад Голл використовував тільки «нормальну» та довгофокусний робочі відрізки. У даній картині, кінооператор додав до свого арсеналу ще і активне застосування ширококутної оптики. На противагу фокусним відстаням якими оператор активно користувався на ранішніх етапах своєї кар'єри, даний короткий робочий відрізок, набагато краще допомагає зобразити динамічні сцени, ширину та масштаби фільмуемого простору, та ще, як бонус, підсилює відчуття присутності знімаємих речей у кадрі. Звісно, такі елементи як: динамічні

прийоми зйомки та підхід кінооператора постановки освітлення, значно видозмінилися у своїй якості та художності порівняно з найпершою відзнятою ним стрічкою.

Отже, фільмуючи вестерн «Скажіть їм, що Уіллі Бой тут», кінооператор нічого нового не привносить у свою тогочасну візуальну палітру, але дана картина стає яскравим прикладом того, як аналогічний жанр, сюжет та місце дії, Голл фільмував на самому початку своєї кар'єри, та те, як він робить це зараз.

Фільмує кінооператор драматичну стрічку **«Щасливий кінець»** у 1969 році про відносини чоловіка та жінки які підходять до свого кінця на 35 мм плівку використовуючи анаморфну оптику.

Перша та невелика за обсягом частина картини, розповідає як тоді ще молоді Мері та Фред Вілсон, головні герої картини, познайомилися та вирішили одружитися в часи коли протагоністка картини ще навчалася у вузі, який вона вирішила покинути за 6 місяців до випуску з нього, оскільки обрала стати дружиною Фреда. Фільмує даний епізод Голл використовуючи пом'якшуваний світлофільтр, де даним стилістичним рішенням підкреслює, що це перед екранами глядачів постає спогад. Такі об'єкти зйомки як місто, машини, та відпочинок молодят у засніжених горах, в яких вони перебувають перебувають у затишному номері випиваючи перед каміном шампанське – дані прийомом огортає ці моменти у відчуття настальгії та додає до них ноту романтики. Що є цікавим, молодих пару зіграли ті ж самі актори які відіграють вже себе дорослих, тож на додачу до гриму, який мав омолодити дорослих протагоністів, ще додався вищезгаданий пом'якшуваний світлофільтр, який ще більше скрив зморшки та ознаки віку на обличчі головних героїв.

Освітлення у даній стрічці переважно створене точковими приладами. Композиційні рішення є стандартними та приємними до ока. Динамічні прийоми зйомки плавно переміщують камеру простором не відволікаючи глядача від загальної історії.

В одному з епізодів, де одна з героїнь фільму роздягається перед чоловіком, кінооператор дуже делікатно, керуючи рамкою кадру, вирішує що

обрамити у нього, а що лишити за межами знімаемого простору. Тож нижня рамка кадру, яка фільмувала оголену жінку, зупинилася рівно на рівні того як у героїні починаються груди. Конрад Голл навмисно таким чином тримає напругу у кадрі, він знаходиться зовсім на грані допустимого та інтимного.

Таким чином, Голл за допомогою своїх візуальних інструментів, такими як: пом'якшуваний світлофільтр та рамкою кадру, змушує глядача по ту сторону екрану почувати різний спектр емоцій, від відчуття ностальгії до відчуття інтимності.

Отже, стрічка «Щасливий кінець» 1969 року стає рубіжною між наступним етапом творчості американського кінооператора та підводить підсумки попереднього, активно-прогресивного, який тривав з 1965 по 1969 роки, та охарактеризувався першими експериментами Конрада Голла з різними кіноформатами, досвідом з новими технічними інструментами, та в якому кінооператор активно видозмінював власний творчий стиль, та особливо прискіпливо підхід до розстановки освітлення.

2.3 Зрілий етап еволюції творчого стилю Конрада Л Голла (1972-1991)

Фільмуючи спортивну драму «Жирне місто» у 1972 році, кінооператор відходить від широкоформатного зображення, відкладає у сторону анаморфний об'єктив та повністю переходить на сферичну оптику. Даний стилістичний вибір кінооператора покликаний для того, щоби відійти від характерних аберацій які присутні в анаморфній конструкції лінзи, які проявляються дуже яскраво на екрані де деформують знімаємий простір.

Цю стрічку Конрад Голл бажав ще більше наблизити до реальності ніж це він робив раніше до того, тож перехід на сферичну оптику якнайкраще для цього підходив, оскільки вона через свою класичну конструкцію, продує рівну пластику зображення, а вона у свою чергу, вже не має характерних викривлень та яскравих хроматичних аберацій, які присутні в інших конструкціях нестандартних об'єктивів. Тож даний об'єктив, особливо при виборі нормальних

фокусних відстанях, від 35 – 50 мм, формує натуралістично простір на знімаємий негатив, ще й під кутом який аналогічний до того як баче людське око.

Також у даній картині, Конрад Голл активно починає наближувати освітлення ще не крок ближче до натуралістичного. Вперше у Голла «малюнок» та заповнення, які освітлюють головних героїв та простір що їх оточує, стають вдосталь м'якими, що нагадує те, як світло працює у реальному житті.

Фільмуючи великі приміщення, стає помітно, як Конрад Голл вперше починає вішати багато точкових приладів згори над знімаємим простором, які він пом'якшує відповідними пом'якшувальними фільтраціями. Це у свою чергу, створює природне розсіяне заповнення в середині простору, яке тепер кінооператору дуже рідко доводиться освітлювати з рівня підлоги.

Зміна також торкнулася і загальної кольорової палітри, вперше у кінооператора усі кольори у фільмі стали сильно «вимитими», до того у Конрада Голла ще не було настільки не насиченої кольорової гами у картині. Дане стилістичне рішення кінооператора підсилювало загальний тон розказаної оповіді режисера, подія якого відбувається у бідному провінційному місті, на вулиці якого перебувають сірі та посередні люди в житті яких барви є відсутніми.

Отже, кінооператор вперше за тривалий час змінює широкоформатне співвідношення сторін на класичне європейське, переходить на сферичну оптику. Ще на крок ближче наближує освітлення до натуралістичного, вперше у Голла «малюнок» та заповнення, які освітлюють головних героїв та простір що їх оточує, стають вдосталь м'якими. Вперше у кінооператора усі кольори у фільмі стали помітно не насиченими.

Фільмуючи у 1973 році триллер **«Електра ковзає в блакитному»** кінооператор повертається до широкоекранного співвідношення сторін: 2.35.1, але фільмує його вже повністю використовуючи сферичну оптику яку він коштує під дане співвідношення сторін. Простими словами обрізаючи чорною рамкою прості кадру згори та знизу, роблячи зображення ширишим.

Дана картина відзначилася тим, що оператор-постановник широко використовує довгофокусну оптику та об'єktiv трансфокатор, яким

кінооператор без жодного слова розповідає історію, віддаляючись чи то укрупнюючись до потрібних деталей фільму. Широке використання довгого фокусу, у поєднанні з постійними панорамними рішеннями, сприяє тому, що під час кожної наступної панорамної проводки кінооператора, ми не знаємо, що чекатиме нас далі за межами кадру. Таким чином тримаючи нас постійно у напрузі, що є дуже корисним для жанру триллер.

Малонасичена палітра картини, як у минулій стрічці Голла, все так само змальовує життя без барв у якому перебувають головні герої, сірому та не насиченому.

Загальне зображення у даній картині є різким та фактурним, що як найкраще зображає простір який оточує головного героя картини – копа, небезпечний жорсткий та оманний, частиною якого він також є.

Загальний ключ освітлення у «Електра ковзає в блакитному» є натуралістичного напрямку, з характерною рисою темні та контрастності, останню, яку кінооператор досягає використовуючи направлені точкові джерела освітлення.

Таким чином, у даній та попередніх фільмах спостерігається схильність Конрада Голла наближати зображення ближче до натуралістичного. Робить він це за допомогою як камерної апаратури так і стилістичних візуальних рішень. В деяких епізодах, загальний денний ключ освітлення є темним. Основну кольорову гамму кінооператор вкотре робить не насиченою.

Картина **«Впіймай мою душу»** для кінооператора стала для нього першим досвідом роботи з жанром м'юзикл. Але як прийнято для цього кольорового жанру: яскравих барв, динамічних та широких рухів камерою у цій стрічці глядач не побачить.

Фільмує дану стрічку кінооператор знову у широкоекранному співвідношенні сторін 2.35.1, використовує сферичну оптику для передачі рівної площини зображення. Переважну кількість часу застосовує довгофокусний об'єктив.

Єдиним винятком, стало в одному епізоді застосування надширококутної оптики, яка гостро виділяється на тлі різних класичних фокусних відстаней. Використовує даний надкороткий робочий відрізок кінооператор у кадрах в середині мінівену в якому з'являється потустороннє яскраво-біле світло. Застосовує дану фокусну відстань Голл не тільки для того щоби розширити простір у вузькому фургоні, але й ще для того, щоби показати величність світіння, на тлі якого, хіппі який уособлює протилежну сторону здається на її фоні малим та безсилим.

Багато сцен та кадрів відбувається під відкритим небом та палючим сонцем. Тіньові прогалини від якого кінооператор на обличчі героїв компенсує пом'якшеним точковим заповненням. У «Впіймай мою душу» також присутньо багато нічних сцен, деякі з них відбувалися на натурі, де головним джерелом освітленням виступало багаття, від якого кінооператор продовжував ефект освітлення. Де інші відбувалися у закритому інтер'єрі, із практичними свічками у кадрі, які кінооператор підсилює точковими приладами освітлення. В цілому робота зі світловим потоком виконана рівно та привабливо для ока, але щоби сказати що освітлення є ідентичним як у реальності то цього тут не проступає.

Перший для себе м'юзикл Конрад Голл відзняв у звичній для себе натуралістичній, ненасиченій стилістиці. Вибір загальної візуальної мови впав не настільки бажання кінооператора працювати у звичних для себе умовах, а радше через потреби драматичної, сірої історії.

Фільмуючи комедію «Посміхнись» у 1975 році, кінооператор в неї не привніс якихось цікавих нововведень. Стрічка так само як і його декілька останніх повнометражних картин відзнята на 35 мм кіноплівку зі співвідношенням сторін 2.35.1. Жорстке пом'якшене освітлення виставлене у натуралістичному ключі. Динамічні прийоми зйомки є плавними та поміркованими.

Хоча підсилення натуралістичності зображуваних подій, у цій кінострічці Конраду Голлу допомогли досягнути динамічні прийоми зйомки та зйомка вже на класичну для нього довгофокусну фокусну відстань. Мова йде про епізоди, в яких кінооператор фільмує заповнену залу глядачами, які прийшли подивитися

на шоу «Молода американська місс». Робить він це у документальній манері знімаючи люд на телеоб'єктив паралельно переміщаючи камеру у ручний спосіб панарамуючи нею довкілля. Даний стиль зйомки, потужно створює відчуття того, що глядач наче споглядає за кожним окремо виокремленим персонажем з натовпу якого обирає кінооператор переміщаючи свою камеру. Під час перегляду даного сигменту складається таке враження наче переглядається документальна стрічка яка виконана у стилістиці «спостереження».

Таким чином, у даному фільмі вкорте не спостерігається від кінооператора значного еволюційного зросту у його зображальній стилістиці. Єдиним яскравим прийомом стала використана оператором зйомка у стилі документального «спостереження», де кінематографіст на довгофокусній оптиці яку разом з кіноапаратом зафіксував на плечовий упір, почав панарамувати залу наповнену людом.

Знімаючи масштабну драму «День сарани» у 1975 році присвячену голівуду періоду 30-х років минулого століття, Голл та режисер картини Джон Шлезінгер, вирішують фільмувати стрічку у кольорі, а не у чорно-білій тональності як здавалось було б логічним для відображення того часного періоду який багатьом візуально запам'ятався саме у чорно-білій тональності. Оскільки переважна більшість стрічок які виходили тоді, були зроблені саме у цей спосіб.

Ще на етапі предпродакшину, коли між творцями фільму було голосування знімається стрічка у кольорі чи ні, Конрад Голл проголосував саме за нього, бо прекрасно пам'ятав касовий провал своєї попередньої стрічки «Жирне місто», у якій ненасичена кольорова гамма була на крок від чорно – білої тональності, яку середньостатистичних глядач у 1975 років вже просто не сприймав бо звик до кольору. Тож для «День сарани», оператору-постановнику довелося відійти від своїх улюблених ненасичених кольорів. Тож на заміну їм була обрана золотисто-гламурна, легка кольорова палітра, яка нічим не гірше ніж ЧБ, а можливо навіть і краще, зобразила того часний золотий вік Голлівуду.

Номінацію на премію Оскар за кращу операторську роботу у даній стрічці Конраду Голлу принесло поєднання свого автентичного «нерівного» підходу до

постановки зображення, яке місцями могло бути затемним та нерівно освітленим, та яке у свою чергу зображало уся цинічність та несправжність індустрії тих часів з яскравою та дорогою «обкладинкою» у вигляді пишноосвітленого натуралістично простору. Який розбавлявся розкішними динамічними методами зйомки, як то пересуванням на крані, на якому камера часто перебувала протягом зйомки картини.

Фільмуючи дану стрічку, Голл відходить від свого автентичного, випрацюваного роками творчого стилю у вигляді ненасиченого зображення та однаково-стилістичному освітлювальному підходові. Кінооператор повертається до часів своєї Оскороносної стрічки «Буч Кессіді і Санденс Кід» періоду 1969 року, в якій яскраво виражено поєднання брудної та суворой, з яскравою та м'якою зображальною стилістикою. Вперше знімаючи картину, кінооператор використовує на загальній площині кадру золотистий відтінок, який за своїм колоритом ледь нагадує сепію.

Триллер «**Марафонець**» 1976 року, стає заключною стрічкою перед перервою кінооператора в 11 років від зйомок фільмів. Тож у ній оператор-постановник виклався на максимум своїх зусиль де надпрофесійно зобразив історію яку розповів режисер.

У даному фільмі Конрад Голл часто, особливо майтерно переміщається камерою простором, що фільмується, де робить влучні та точні акценти на потрібних для історій деталях. Кожен рух камерою є виміряним та чистим, тож операторська робота у динамічному плані зйомок зовсім не кидається у око.

У цій картині, зовсім не спостерігається масштабних та неповторних рухів знімаємим апаратом, як це було у попередній стрічці «День сарани», в якій для пересування простором використовувався за допомогою кіно-крану.

Хоча нововведення у свою рухливо-динамічну галузь Конрад Голл все таки увів. У картині «Марафонець», кінооператор вперше для себе використав зйомку зі стедікамом, що дозволило йому пересуватися простором ще жвавіше та природніше. Особливо часто, дана система застосовувалася, коли головний герой картини Бейбі виходив на ранішню пробіжку на вузьку набережну свого

міста. Голл, щоб встигати за персонажем картини та задля того щоби поміщатися з камерою на вузькій доріжці, використовував даний стабілізаційний прилад, який йому допомагав успішно відзняти дане хоббі протагоніста картини.

Конрад Голл все так само додримується вибору сферичної оптики «нормальних» фокусних відстаней, яка не деформує знімаємий простір та не відволікає глядача від історії фільму.

Схеми освітлення у цій картині виглядають дуже м'яко та натуралістично, усе це через те, що кінооператор знімає фільм на повністю відкритих діафрагмах, що дозволяє йому мінімально додавати штучне заповнення. Підхід схожий на той який Конрад Голл застосовував у стрічці «Буч Кессіді і Санденс Кід» 1969 р.

Кожна візуальна деталь у цьому фільмі працює на історію. Рух камери, вибір оптики та освітлення зовсім не відволікають глядача від перегляду динамічної та жорсткої події стрічки. Кінооператор вперше для себе застосував стабілізаційний прилад типу стедікам.

Триллер «**Чорна вдова**» 1987 року стала першим відзнятим повнометражним фільмом кінооператора після перерви в 11 років від зйомок стрічок.

Конрад Голл вперше з часів картини «Харпер» 1966 року активно починає впроваджувати в декількох епізодах контрастуючі з блідим, ненасиченим поростом, монотонні кольори, такі як зелений, червоний та синій, які активно виділяються на тлі «невизначного» простору.

Ще однією новинкою яку для себе привніс кінооператор знімаючи дану стрічку стало активне застосування кольорового заповнення чого він раніше не робив. Замість класичного білого 5600 кельвінів чи теплого 3200 кельвінів, Голл тепер малює на площині кадру різнокольоровими барвами, які або ж імітують певний вечірній чи денний стан освітлення (які є складовою частиною того чи іншого простору) або ж підкреслюють той чи інший намір, емоцію персонажа.

Характерна риса оператора-постановника після великої перерви так само зберіглася. Він любить використовувати два протилежних між собою підхода до розтановки освітлення. Один є нуарно орієнтованим – з активною світлотінню

та жорстким світловим потоком. Другий – натуралістичний – з пом'якшеним та розсіяним характером освітлення. Даний підхід у стрічці «Чорна вдова» доволі цікаво виглядає, навіть неозброєним оком можливо побачити як один стилістичний підхід кінооператора змінюється на інший, або ж взагалі обидва можуть комбінуватися у одному кадрі. Наприклад, якщо у кадрі сидітиме протагоніст картини, малюнок на нього буде скерований під класичним кутом, де вже далі в залежності від ситуації додатково на персоналію лягатиме потрібної потужності заповнення та допоміжні прилади. А от фільмуючи антагоніста, кінооператор, щоби зобразити що даний персонаж є негативним відтіняє його обличчя використовуючи чорний флаг, тим самим підкреслюючи лиходія. Що є цікавим, природна та логічна мотивація загального освітлення для відтінювання обличчя того чи іншого персонажа картини, може бути взагалі відсутньою. У таких випадках кінооператор радше керується не тією логікою як має падати природне освітлення, а радше думає за підсилення драматичної історії своїми операторськими засобами.

Таким чином, після перерви в 11 років, Конрад Голл повертається до роботи з новинками у вигляді першого застосованого різнокольорового освітлення, яким він освітлює як і простір так і персонажів фільму. Кінооператор, вперше з часів «Харпер» 1966 року працює з кольорами на тлі класичного для нього монотонного простору. Голл повертається до свого улюбленого поєднання двох протилежних освітлювальних стилістик, направленої та штучної / натуралістичної та пом'якшеної.

Набув еволюції у даному кримінально-романтичному фільмі під назвою «П'яний світанок» у 1988 року вкотре підхід Голла до постановки освітлення. Воно все так само працює на героїв точково, але вже значно м'якше. Відчувається що на прилади почеплено більше пом'якшувальних фільтрацій. Вперше також було задіяно яскраво помітне відбите освітлення від білих поверхонь – даний підхід сприяє ще більш натуральному вигляду того, як поводить себе освітлення у реальному житті, яке м'яко лягає на поверхні простору, та від якого тіні стають м'якшими та розсіянішими. У великих

просторах, таких як кімнати квартир, у офісах та магазинах, кінооператор вкотре використовує свою нову техніку для природнішого заповнення простору – фіксує купу пом'якшених точкових приладів згори над декорацією які продюсують м'яке та рівномірне світло по всій площині кадру.

Конрад Голл, робить ще одне операторське рішення, яке згодом стало візитівкою фільму – мова йде про сцену з чарівним заходом сонця, на тлі якого коли воно сідає за горизонт, сидять два товариши на гойдалці й ведуть між собою розмову. Зафільмував цей епізод Голл використовуючи довгофокусну оптику, щоби прклеїти задній план до переднього – через це, сонце збільшилося кратно.

Відомо, що у своїх стрічках Конрад Голл. ніколи не задіював яскраві кольори, окрім як заходу чи світанку сонця, чи декількох не надто яскравих барв у вищеописаних фільмах, оскільки вважав, що колір є зандато потужним інструментом, який при не правильному використанні може забрати на себе акцент від історії [17].

В цьому фільмі даний підхід оператора вкотре змінився – Голл ще сильніше з часів попередньої стрічки «П'яний світанок» 1987 року задіює яскраві кольори. Особливо видимо один з них постає перед глядачами в епізоді з поцілунком двох центральних героїв. Протагоністи відчули губи один одного на тлі яскраво червоного кущу квітів. Вибір даного кольору прямо асоціюється з почуттями та пристрастю, а його пряме застосування під час цієї романтичної дії явно підсвідомо дає зрозуміти глядачеві, що персонажи по справжньому кохають один одного. Таким чином, кінооператор вперше так активно використовує колір не тільки для того щоби розбавити кольорову палітру кадру, але ще й для того, щоби підсилити певну емоцію, що він раніше і робив своїми іншими візуальними інструментами до яких тепер ще і додався колір.

Фільмуючи нічні сцени, яскраво промальовується та прослідковується стала стилістика Голла світити та будувати композицію нуарно, з силуетними історіями та кількома яскравими п'ятнами від точкових джерел освітлення на тлі темного простору.

За викладені операторські засоби кінооператором у цій картині, за влучне використання кольору та за відзняту незабутню сцену з заходом сонця кінооператора в п'яте номінують на премію Оскар за кращу операторську роботу.

Таким чином дана стрічка відзначилася вперше застосованим яскравим кольором мета якого була – підсилити відчуття яке було закладене в історії. Верхнє заповнення простору ще на крок стало натуральнішим на вигляд. Вдруге кінооператор за свою творчу кар'єру знімає кадр який стає візитівкою картини.

Фільмуючи драму «**Колективний позив**» у 1991 році Конрад Голл у ній нарешті прибирає необґрунтовані загальним освітленням активні задньо-бокові прилади які могли виникати необґрунтовано з пустого місця та світили на героїв його фільмів. Дані прилади завжди лишали свій слід штучності навіть тоді, коли кінооператор знімав кадри натуралістично з помякшеним малюючим та заповнюючим освітленням.

Знімаючи юридичну драму, оператор-постановник вирішує утриматися від нововведеного у своїй творчій палітрі операторського засобу у вигляді впровадження яскравих кольорів у простір кадру. Тож дана стрічка відзнята у звичних для Голла стриманих тонах. Дане стилістичне рішення було прийняте через те, що сама історія та драма яка відбувається в середині неї, а саме у судовій залі, яка сама по собі не є дуже яскравим місцем, де батько адвокат виступає на одній стороні залу, в той час як його донька є прокурором яка працює на іншій – не потребує яскравих кольорових рішень. Відсутність барв, гарно підкреслює напруженість ситуації яка відбувається у фільмі, та не дає жодних підказок, оскільки кольорова палітра, її розташування та поява у кадрі – спроможні натякнути глядачеві хто паганий, а хто хороший, де кохання, а де зрада. Драматургія у «Колективний позив» сама має натякати у чому відбувається справа, а не жодні візуальні авторські засоби кінооператора.

Отже, у даній стрічці Конрад Голл вперше виключає зі своєї освітлювальної палітри необґрунтовані задньо-бокові прилади. Загально освітлення виконано у натуралістичному ключі, кінооператор обмежується

теплою та денною колірною температурами. Динамічні прийоми зйомки є плавними та поміркованими. Співвідношення сторін фільму є широкоформатним – 2.35.1, яке є досягненне кошетуванням сферичної оптики класичних фокусних відстаней.

Фільмом «Колективний позив» 1991 року звершується третій та найдовший етап у творчості кінооператора Конрада Голла який названий «Зрілим», та тривав з 1972 по 1991 рр. Відзначився даний проміжок часу прискіпливою роботою кінооператора над сигментом освітлення в якому оператор-постановник приділяв найбільше уваги лозіці того, як має працювати натуралістичний характер освітлення, вперше у свої роботи починає запроваджувати загальну кольорову палітру, перша поява кольорового світла.

2.4 Стилiстично довершений етап еволюції творчого стилю Конрада Л. Голла (1992-2002)

Одним з новведень у стрічці «Дженіфер 8» 1882 року в арсенал кінооператора увійшла звичка ставити малюючі чи заповнюючі помякшені прилади на рівень підлоги, замість того, щоби ставити це освітлення на рівні очей чи вище, як це раніше робив Голл. Дане рішення особливо часто використовувалося, коли Конрад Голл знімав у сонячному інтер'єрі – імітуючи таким чином відбиття реального сонячного світла від підлоги.

Вперше у згаданому фільмі, кінооператор приділяє багато часу обережному експонуванню простору за вікном, де потім дуже натуралістично продовжує ефект освітлення від неба у середину фільмуємого простору.

Дана картина також стає першою у колекції Конрада Голла, де на кадрі майже немає сцен із сонячним світлом за вікном, чи то назовні. Погода у картині є завжди світлотональна та похмура, вона ідеально «грає у команді» з помякшеним штучним освітленням кінооператора – усе виглядає цілісно.

Отже, у фільмі «Дженіфер 8» кінооператор вперше приділяє багато уваги для якісного експонування простору за вікном, знімаючи сцени в інтер'єрі в

сторону вікна. Дана картина також стала першою, в якій відсутнє в екстер'єрних сценах сонячне жорстке освітлення.

Драма «У пошуках Боббі Фішера» 1993 року є однією з улюблених для Конрада Голла, знімаючи її, він нарешті дійшов до розуміння того, чому він фільмує речі так, як він це робить. Під цими словами мається на увазі, що чому кінооператор тяжіє до споглядання моментів у реальному житті та у подальшому привносить побачене на екрани, підсилюючи це своїми операторськими інструментами.

Ось що з цього приводу каже сам кінооператор: «До цього фільму я завжди рухався до натуралізму на кількох інших картинах – натуралізм для мене був «таким, як він є» (зафільмувати зображення так як ти його бачиш у реальності). Магія полягала у додаванні деяких стилістичних штрихів, щоб підсилити справжню атмосферу. Гарним прикладом цього підходу є кадр, на якому батько і син йдуть по засвіченому сонцем коридором (мова йде про епізод зі стрічки «У пошуках Боббі Фішера»), де у ньому стільки багато світла, що здається, наче головні герої по ньому пливають. Для цього кадру я поставив 20 кіловатну лампу де просто «спалив» вікно в кінці коридору імітуючи сонячне світло. Після зроблених дій, коли ти бачиш як герої наче пливають по цьому коридору, чого ти раніше міг не помітити якби не підсилив сонячне світло штучним приладом – і є суть магічного натуралізму, тимпаче коли сам собі після цього скажеж «я ніколи раніше цього не бачив». У фільмі «У пошуках Боббі Фішера» я використовував світло як надмірно, так і занадто стримано. Інколи воно усе «змивало» (переекспонував зображення), коли в інший час інакші сцени могли бути настільки темні що глядач міг майже нічого не побачити (недоекспонував зображення). Звичайно такий підхід має бути інтегрованим щоб не відволікати від історії» [19].

Під цими словами Голл має на увазі що завжди тяжів до максимального, достовірного відтворення побачених реальних речей на екрани за допомогою своїх візуальних інструментів. Та в даній стрічці Конрад Голл вирішив піти трохи далі та розв'язати собі руки, дозволивши інколи виходити за межі

натуралістичних правил які він собі поставив. Інакшими словами кажучи – якщо кінооператор побачив у реальності як сонце потрапляє через вікно у холі шкільного коридору по якому йдуть головні герої та під дією якого люди стають силуетними та наче купаються у світловому потоці світила – то цей ефект міг бути короткочасним та можливо не надто потужним. Тож у такому випадку, Голл своїми кінооператорськими засобами, у конкретному випадку потужною штучною лампою відтворює даний ефект. Ставлячи прилад за вікном, відтворюючи та посилюючи дію сонця таким чином, щоби воно стало сталим, та більш потужнішим, та щоби під його над потужною роботою складалося враження що герої картини не крокують коридором, а наче пливуть по ньому у промінні теплого світла.

Більшість людей можуть не помічати такі магичні природні моменти у реальності, тож покликання Голла – використовувати рамки свого кадру обираючи конкретний знімаємий простір акцентуючи увагу на побаченому ефекті, де далі своїми операторськими інструментами підсилити побачене щоби разом з ним його могли споглядати глядачі.

Замість використання «нормальних» фокусних відстаней, приходиться широким вжитком довгофокусної оптики, яка зближає глядача з персонажами та створює відчуття близькості з ними. Фільмує на дану фокусну відстань кінооператор і найважливіший атрибут картини – деталі шахів. Та що є цікавим, робить він це також на довгофокусну оптику, в той час коли будь який інший оператор-постановник для цього міг використати макро-оптику як це роблять зазвичай для фільмування такого роду речей. Чому Конрад Голл утримується від даного роду об'єктивів (макрооптики) насправді дуже просто зрозуміти після усієї проаналізованої фільмографії кінооператора. Уся справа в тому, що він полюбляє класичні сферичні об'єктиви різної фокусної відстані – від ширококутних до довгофокусних, а от коли мова йде про використання надширококутної оптики, чи то будь якого іншого об'єктиву який напругу деформує простір чи то створює характерні для себе яскраві елементи, як до прикладу анаморфотний об'єктив продує овальні боке – кінооператор

намагається від цього утриматися, якщо звичайно цього не потребує історія. Враховуючи те, що останні десятиліття кінооператор тяжів до якомога ближчого наближення зображення до реальності – в його арсенал входять об'єктиви, які «бачать» максимально наближено до ока людини.

Повертаючись до епізодів в якому герої картини грають у шахи, гру, в яку як грати знає не дуже великий відсоток населення, та яка для когось може здаватися нудною. Голл використовуючи певні точки зйомки, динамічні прийоми зйомки у вигляді панорам, акценти, у вигляді освітлення чи то переводу фокусу – робить дану гру зрозумілою та цікавою для кожного глядача картини «У пошуках Боббі Фішера». Саме за такі речі кінооператора вкотре нагороджують на премію Оскар за кращу операторську роботу.

Таким чином, використовуючи приємну для ока композицію, плавні рухи камери, природне та інколи не стандартне на погляд професійних кінематографістів освітлення, влучне використанням обраної домінуючої довгофокусної лінзи. Кінооператор Конрад Голл довів що може підлаштуватися не тільки під потрібний темпоритм та потрібну стилістику фільму, але й спроможний привносити з реальності магічні фрагменти на простори екранів, які дуже важко побачити оком пересічної людини. Голл у даній стрічці вперше виводить власне поняття «Магічний натуралізм» [19].

За свою операторську роботу в шосте нагороджується на премію Оскар.

Фільмуючи драму «**Любовна історія**» у 1994 році кінооператор нічого нічого нового не додає у свою творчу палітру. Єдиним яскравим моментом під час зйомок стрічки стало те, як Конрад Голл зумів спіймати несприятливі погодні умови та закарбувати їх на плівку. Кінооператор вкотре проявляє тепер вже сформовану у термін навичку до «Магічного Натуралізму».

Мова йде про сцену в якій протагоніст чекає на свою коханку у номері готелю. Стоїть він біля відчиненого просторого балкону за яким розвивається буря. Видно як на небосхилі з'являється блискавка що вже є рідкістю якщо її зафільмувати, тим паче, коли оператор її ловить у постановочному кіно, що Конрад Голл і зробив.

Паралельно із виходом даної стрічки у 1994 році Конрада Голла Американське товариство кінематографістів нагороджує «Премією за життєві досягнення» за безмежний вклад у кінооператорське ремесло. Цитуючи слова Голла про можливості операторського мистецтва в інтерв'ю журналу *American Cinematographer* Голл каже: «Кінооператорське мистецтво має безмежні можливості – набагато більше, ніж музика чи будь-яка мова. Існує нескінченна кількість відтінків світла, тіней і кольорів; це надзвичайно тонка мова. З'ясувати, як розмовляти цією мовою, – це робота всього життя» [8].

Отже, кінооператор у стрічці «Любовна історія» вкотре демонструє що він завжди напоготові зловити чарівний момент, ця навичка в нього нікуди не зникає, а лиш прогресує.

Спортивну драму «Без меж» кінооператор вперше за довгий час фільмує у 1998 році у співвідношенні сторін 2.35.1.

Візуальна мова картини є дуже чистою, яскравою та рівно втіленою на простори екранів. Переважну більшість екранного часу Конрад Голл обирає для фільмування стрічки «нормальну» фокусну відстань, яку часто комбінує з телеоб'єктивом, за допомогою якого кінооператор фільмує сцени з бігом у яких приймає участь протагоніст картини. Дане рішення до вибору саме такого довгого робочого відрізка припадає на те, що оператор-постановник бажав зобразити під час бігу не тільки загальну постать яка біжить, але й зафільмувати її вираз обличчя під час заняттям спортом, яке є вдосталь напруженим та в одночас дуже емоційним. Оскільки спортсмен під час забігу на довгу дистанцію постійно на поготові обігнати свого супротивника, що принесе йому радість та ще більшу зосередженість, чи пропустить його вперед, що може засмутити героя та демотивувати його – важливо впіймати ці емоції. Тож Голл обирає для цього саме довгофокусний об'єктив.

Кінооператор вперше у цій картині застосував швидку перемотку плівки для сповільнення кадрів. Даний кінетичний прийом зйомки у поєднанні з довгофокусною оптикою, яка фільмує крупний план будь якої частини тіла спортсмена який знаходиться у русі, особливо потужно зображає фрагменти

суставів які деформуються від механічних рухів атлета. Під час перегляду даних кадрів, глядач на своєму тілі відчуває кожну зв'язку спортсмена яка прогяується у сповільненій зйомці.

За для відтворення у деяких кадрах поза спиною спортсмена який біжить натовпу, який спостерігає за гонкою з трибун, кінооператор вперше у даній картині працює з технологією грін скрін, де в подальшому на монтажно-тонувальному періоді, редактори накладуть на зелене тло намальований заповнений людом стадіон.

Отже, у даній картині Голл вперше застосовує швидкісну перемотку плівки для кадрів у слоу-моушен. Вперше використовує технологію комбінованих зйомок на тлі зеленого екрану.

Фільмуючи драму **«Громадянський позов»** у 1998 році, кінооператор Конрад Голл своїми візуальними прийомами змушує глядача дивитися стрічку без жодної паузи від перегляду, кожен рух камери та композиційні рішення у поєднанні з вдалим монтажем, використання «нормальної» та довгофокусної фокусних відстані – створюють дуже цілісне зображення де кожен наступний кадр претікає у наступний без відчуття розсинхрону та не співвідношення між собою. Задля того щоби вміти так знімати кіно, потрібно мати за плечима великий досвід зйомок картин різних форматів та жанрів.

Підхід кінооператора до постановки освітлення виконаний у класичному для нього виконанні. Світло має натуралістичний характер дії з ноткою жорсткості та логікою роботи світлового потоку часів чорно-білого кіно. Рух камери завжди йде «рука об руку» з історією, кожне пересування знімальним апаратом, кожне укрупнення чи то від'їзд відбуваються для чогось. Кольорова гамма картини є стриманою. Яскраві кольори відсутні.

Таким чином, Конрад Голл доводить до вершини майстерності використання та поєднання між собою базових інструментів у палітрі кінооператора, у симбіозі які змушують глядача дивитися без жодного зайвого подиху історію, яку кінооператор допомагає розповідати режисерові.

Вперше кінооператор у драмі «Краса по американськи» 1999 року імітує зйомки з іншого знімального апарату, ним стає класична, тоді ще популярна у вжитку, недорога VHS камера (Video Home System camera), (домашня відеокамера) двома операторськими проймами. Перший полягає у тому, щоби вірно зімітувати динамічну, невеличку характерну тряску, яка проявляється на відзнятому матеріалі VHS камери. Для даної імітації Конрад Голл навмисно розслабляє усі вісі головки штативу роблячи знімальний плівковий апарат більш жвавішим та менш стабільнішим під час панорамування простору. Другий додатковий спосіб – це використання об'єктива типу трансфокатор. Щоб зімітувати наближення та віддалення до об'єкту зйомки які зазвичай робить дана кишенькова камера.

Домінанта фокусна відстань, якою знімає стрічку Конрад Голл стала ширококутна, на притвагу нормальним робочим відрізкам, якими зазвичай користувався кінооператор. Вибір даної фокусної відстані зумовлений викликом який поставила кінооператору історія картини – створити відстань між героями які хоч і родичі, але насправді є далекими один від одного. Ширококутна оптика як найкраще підходить для поставленої задачі. Вона, при певній точці зйомки створює не тільки відчуття, що об'єкти зйомки на передньому плані стають набагато ближчими по відчуттю до глядача, але й і створює відстань до об'єктів зйомки які знаходяться по відношенню до камери фізично далі від об'єктиву. Саме тому коли Конрад Голл хотів показати відстань між певними героями картини, він не тільки використовував об'єктив з коротким робочим відрізком, але й будував композицію таким чином, щоб в ній співрозмовники знахидилися на певній відстані один від одного, щоб даний ефект спрацьовував якнайкраще.

Кольоровий спектр освітлення у даній картині виглядає тьмяно та мертв'яно, кольорова температура якого 5500-6000к, яка світить не тільки на обличчя персонажів, роблячи їх хворобливими, але й підкреслюючи фальшиву атмосферу будинку головного героя, яка і без того виглядає штучно та награно за рахунок своєї надто білявої та чистої кольорової гами.

Схеми освітлення у даній стрічці працюють у натуралістичному напрямку. З характерною дозою розсіяності та м'якості вони освітлюють загальний простір картини, але паралельно, кінооператор наче навмисно освітлює багато деталей у картині штучними направленими приладами, які своєю дією підкреслюють театральність та штучність подій у кадрі. Таким стилістичним рішенням кінооператор тримається «на відстані витягнутої руки» від натуральності освітлення, наче не підпускаючи його надто близько до глядача, щоби воно не згладило дану історію, яка має бути інакшою, з ноткою штучності та награності.

У даному кінофільмі, кінооператор активно застосовує яскравий червоний колір, який як і у його попередній картині «П'яний світанок» 1988 року, символізує пристарість та почуття тяги до молодої жінки. Один з кадрів картини, який виразно зафільмував кінооператор, вже втретє у фільмографії Голла стає візитівкою фільму. Мова йде про шот, в якому композиційно по центру кадру на підлозі, яка є засипленою липистками трояндами, лежить оголена одна з центральних героїнь фільму на ім'я Анджелла в яку закоханий та про яку марить протагоніст картини – зрілий чоловік на ім'я Лестерн. У цій його мрії, на молоду дівчину згори повільно опадають пелюстки червоної квітки. Кінооператор для відчуття мрійливості застосував швидкісну перемотку плівки, для подальшого її сповільнення при монтажі у 24 кадри у секунду.

Кожен інструмент у даній картині, ідеально підібраний один до одного, між ними зовсім не виникає дисонансу. Навіть якщо кінооператор і використовує свою улюблену систему: поєднання театрального з натуралістичним підходом до освітлення – які є протилежними одна від одної, своїм симбіозом вони ще сильніше підсилюють історію яку розповідає режисер.

Саме за такий підхід до постановки зображення, та за створені незабутні візуальні образи, кінооператор вдруге у своїй кар'єрі отримує головну нагороду – премію Оскар за кращу операторську роботу у фільмі.

Голл, як і у попередній стрічці, доводить до вершини майстерності використання у спільно комбінованому способі усіх своїх інструментів, за допомогою яких, він не тільки майстерно розповів історію режисера, але й

створив на просторах екранів незабутні візуальні образи, за що й і був нагороджений Оскаром за кращу кінооператорську роботу у повнометражному фільмі.

Знімаючи свою останню повнометражну стрічку у 2002 році, драму **«Проклятий шлях»**, кінооператор не запатентував нові візуально-зображальні прийоми, які в ній використав. Світло розставлене максимально натуралістично з характерною нотою жорсткості та направленості. Знімальний апарат завжди рухається обґрунтовано та помірковано. Загальна кольорова гамма картини є стриманою, на тлі якої, як в останніх роботах оператора-постановника, неочікувано може з'явитися яскравий колір. Усі ці візуальні засоби вже неодноразово зустрічаються в останніх кількох роботах кінооператора і зазнають лиш невеликий нахилів у ту чи іншу сторону залежно від потреб історії.

Оскар Конрад Голл, на той момент вже посмертно, отримує не за яскраві візуальні прийоми у даній стрічці, а за те, які вони створили образи на екранах, які ще довго після перегляду стрічки не відпускатимуть глядача. Візуальна мова Голла у буквальному сенсі вийшла за межі екрану та на якомусь іншому, ефімерному рівні комунікує з глядачем – усі відчуття та почуття під час перегляду, такі як страх чи радість, кратно підсилюються від візуального дотику кіно-майстра.

Яскравим прикладом магії кінооператора стає найперший кадр картини, в якому протагоніст, маленький хлопчик на ім'я Майкл, стоїть спиною до камери на тлі океану. Загальне освітлення у даній сцені світлотональне, жорсткі тіні є відсутні, спину хлопця, який вдягнутий у білу сорочку Конрад Голл підсвічує своїм направленим, пом'якшеним освітленням, майже повністю «вбиваючи» єдину контрастну ділянку в кадрі прибираючи таким чином тіні з постаті хлопчини. Робить кінооператор це настільки тонко, що відчуття об'ємності досі лишається, незважаючи на те, що, такою дією, кінооператор наче переносить головного героя на полотно картини разом із морем на тлі якого він стоїть, експонуючи та освітлюючи кадр з елементами казковості, чого досягає використовуючи лиш базові інструментами, такі як: обрана вірна погода та час

зйомок, вдала потужна центральна композиція, єдина кольорова гамма, підсилення побаченого виставленого кадру освітленням, та вибором найкраще підходящої фокусної відстані – вкотре підкреслюючи, що він справді та людина яка заснувала термін «Магічний натуралізм» – це коли ти помічаєш магію у реальності де за допомогою візуальних засобів підсилюєш її, опісля чого закарбовуєш її на негатив [19].

Оскороносний фільм «Проклятий шлях» 2002 року ознаменував завершення «Стилістично довершеного етапу» творчості кінооператора, роки якого припали на межі з 1992 по 2002 рр., і охарактеризувався етапом досконалості та довершеності творчого стилю кінооператора за якого Конрад Голл закарбував свій візуальний почерк.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ II

У другому розділі розглянуто усі повнометражні стрічки над якими працював кінооператор Конрад Лафкадіо Голл починаючи з 1965 по 2002 роки, розписано за якими операторськими зображально-виражальними засобами кінооператора відбувалися видозміни у зображальній стилістиці оператора-постановника, виділено конкретні часові інтервали між якими відбувалася еволюція візуальної мови кінооператора, вперше були названі та упорядковані етапи еволюції творчого стилю оператора-постановника Конрада Голла за наступними назвами та роками: ранній (1956 – 1965), активно-прогресивний (1965 – 1969), зрілий (1972 – 1991), стилістично довершений (1992 – 2002).

Ранній етап творчості кінооператора який обмежився 1956 – 1965 роками відзначився такими стилістичними рішеннями як: використанням класичних композиційних рішень; відсутності особливих точок зйомок та ракурсів; мінімальній присутності динамічних прийомів зйомки; використанню тільки «нормальної» та довгофокусної фокусних відстаней; частими зйомками під відкритим небом на прямому сонці; недотриманням логіки малюнку освітлювальних приладів та загальної контрастності; зйомками на прикритій

діафрагмі для зменшення експозиції та збільшення глибини різкості зображуваного простору; першій імітації нічного освітлення в закритому інтер'єрі; фільмування свого першого силуету.

Під завершення даного етапу творчості кінооператор вперше випробує динамічне освітлення; вперше почне пом'якшувати жорстке заповнення на персоналіях героїв, використовуючи велику площу освітлюваної поверхні; вперше задіє цікаві точки зйомки та ракурси; вперше продемонструє цікаві композиційні рішення; вперше активно почне переміщатися камерою; вперше зніме з крану; вперше в декількох епізодах використає ширококутну оптику.

Активно-прогресивний етап творчості оператора-постановника який тривав з 1965 – 1969 роки відзначився такими речима як: першими спробами кінооператора знімати на великих Голлівудських майданчиках; просунутим мізансценним баченням кадру; майстерним використанням недоліків простору в сторону побудови цікавих композиційних рішень; першими зйомками з гвинтокрилу та неповторними динамічними пересуваннями знімальним апаратом; першими експериментами над негативами; першим використанням трансфокатору; першим широкоформатним фільмом; першим використанням анаморфного об'єктиву; першими зйомками на відкритій діафрагмі для використання меншої кількості освітлювальних приладів для заповнення; вперше задіяній загально-кольоровій палітрі.

В подальшому кінооператор майстерно рівно контролюватиме освітлення на натурі; вперше зробить ефект «день на ніч» у чб та кольорі; вперше почне мінімізувати кількість освітлювальних приладів; вперше почне приділяти увагу цікавим композиційним рішенням з акцентом на деталі; вперше почне активно поєднувати анаморфну та сферичну оптику; запровадить перші спроби поєднувати класичні точкові чорно-білі схеми освітлення з натуралістичним підходом до розстановки освітлювальних елементів; вперше, знімаючи широкоекранне зображення використовуватиме більш сферичну оптику на противагу анаморфній; почне «відходити камерою на друге місце», робитиме більший акцент на історії, аніж на візуальних яскравих прийомах;

вперше почне поєднувати «жорстку та брудну» візуальну стилістику з «приємною та м'якою»; вперше активно змінюватиме пластику зображуваного простору своїми візуальними інструментами; поглиблюватиме свої навички у знаходженні та фільмуванні «простих та чарівних моментів»; вперше навмисно переекспонує плівку та змиє з неї яскраві барви.

Зрілий етап у творчості кінооператора який обмежився 1972 – 1991 роками унікальний тим, що у ньому Конрад Голл вперше: поглиблював свої навички у мінімізуванні використання штучного освітлення; почав активніше пом'якшувати направлене світло додатковими пом'якшувальними фільтраціями; першими спробами кріпити над декорацією та фільмованим інтер'єром великої кількості точкових освітлювальних приладів для отримання по усій площі простору рівномірного заповнення; вперше відходить від широкоформатного зображення; зніматиме тільки на сферичну оптику; почне ще більше прибирати насичені барви з фільмуемого простору.

В подальшому, вперше почне знімати цілі фільми переважно на довгофокусний об'єктив; вперше кінооператор використовуючи телеоб'єктив та зйомку з рук з плечового упору імітуватиме документальну зйомку у стилі «спостереження»; вперше випробує стедікам; дійде до піку майстерності у використанні динамічних прийомів зйомки; вперше почне додавати на тло ненасиченого простору яскраві кольори; вперше використає кольорове заповнення; вперше у картинах кінооператора з'явиться відбите освітлення, точкові джерела почнуть пом'якшуватися ще більше; верхнє заповнення простору стане виглядати ще природніше, за рахунок додаткового відбиття точкових приладів від білої поверхні; вперше зникнуть необґрунтовані задньобоківі прилади під час освітлення обличь.

Стилістично довершений, зключний творчий етап творчості для оператора-постановника який обмежився 1992 – 2002 роками відзначиться такими речима як: першою картиною в якій буде відсутнє в екстер'єрних сценах сонячне жорстке освітлення (першим фільмом який був відзнятим у тональну погоду); вперше кінооператор наблизить штучне освітлення максимально до

того як виглядає та працює натуральне світло у реальності; вперше застосує багато малюнків та заповнення з рівня підлоги; вперше часто почне проекспонувати простір за вікном; вивиде термін «Магічний натуралізм»; вперше протягом усієї картини рівно експонуватиме простір та стало малюватиме м'яким освітленням; вперше задіє приємну на погляд, класичну композицію; повернеться до широкоформатного співвідношення сторін; вперше проведе комбіновану зйомку на тлі «зеленого екрану»; вперше активно використає швидкісну перемотку плівки для кадрів у «слоумоушен».

РОЗДІЛ III

ПЕРСПЕКТИВИ ВИКОРИСТАННЯ ТВОРЧОЇ СПАДЩИНИ КІНООПЕРАТОРА КОНРАДА ЛАФКАДІО ГОЛЛА

3.1 Вплив творчого стилю Конрада Л. Голла на знакового кінооператора сучасності Сера Роджера Дікінса

Один з найвпізнаваніших кінооператорів сучасності Сер Роджер Дікінс в одному зі своїх інтерв'ю згадує як на нього потужно вплинула творчість Конрада Голла кажучи наступні слова: «Якби свого часу я не побачив фільми Конрада Голла, я не знаю, чи знімав би кіно саме так, як знімаю» [20].

Даний британський кінооператор, член Американської та Британської спілки кінооператорів, відомий не тільки тим, що 16 разів був номінований на премію Оскар за кращу кінооператорську роботу, та є володарем двох статуеток Оскар за кращу кінооператорську роботу, а радше своєю візуальною мовою, яка впадає багатьом глибоко у серця – натуралістичною та потужною. Кінооператор також є лауреатом п'яти нагород від БАФТА за свою зразкову операторську роботу. Його улюблені режисери з якими він співпрацює на постійній основі, це: Брати Коени, Дені Вільньов та відомий Сем Мендес з якими Конрад Голл відзняв свої дві останні стрічки «Краса по американськи» у 1999 та «Проклятий шлях» у 2002 роках за які отримав головну нагороду від премії Оскар за кращу операторську роботу. Найвизначнішими роботами Роджера Дікінса стали «Втеча з Шоушенка» 1994 року, «Фарго» 1966, «Великий Лебовські» 1998, «Старим тут не місце» 2007, «Небосхил» 2012, «Той, хто біжить по лезу 2049' 2017, «1917» 2019 та багато інших на яких виросло молоде покоління кінематографістів двадцятьпершого століття.

За свої заслуги британський кінематорграфіст навіть отримав найвищу нагороду у Великому Королівстві – орден «СВЕ» (Найвидатніший орден Британської імперії – британський лицарський орден), яким нагороджуються за внесок у мистецтво та науку, роботу з благодійними та соціальними

організаціями та державну службу поза державною службою. За яку до його ім'я додалася приставка «Sir» (Сер), що є показником наданої шани та наближеності до королівської родини Великої Британії.

Ще навчаючись у National Film School (національній фільмовій школі), в яку майбутній митець вступив у 1972 році, Роджер Дікінс, під час одного практичного заняття та вправ з освітленням, задача якого була освітити акторів які сиділи перед дзеркалом у гримерні. Будучи ще тоді студентом кінооператором він почав інтуїтивно пом'якшувати світловий потік відбиваючи направлене світло від світлої поверхні, в той час коли усі інші студенти малювали на персоналіях статистів жорстким світлом, що утворювало характерні жорсткі тіні які інколи не завжди гарно виглядали на їх обличчях.

На питання викладача, чому юний Роджер малював м'яким світлом, він відповів, що так освітлення «падає» у реальності, воно є розсіяним та пом'якшеним. (звісно якщо не йде мова про контрастний світло-тіньовий простір) [20].

Таким чином, ще зі своїх перших років навчання на кінооператора Роджер Дікінс проявив схильність до розстановки освітлення під природнім кутом, замість прямого, штучного.

Після того як британський кінооператор випустився з вишу, набиратися практики, він почав знімати невеликі документальні сюжети для телебачення, подорожуючи довкола світу та фільмуючи навколишнє середовище, яке йому траплялося на шляху. Саме у такий спосіб кінооператор на власний розсуд почав зближатися з природою, та навчатися у неї тому, як працює натуральне освітлення, за яких умов, як його краще фільмувати, та як у потрібних випадках відтворити та підсилити його дію.

Вивчав у даних експедиціях кінооператор також властивості різних фокусних відстаней, знімаючи об'єкти що знаходилися на великих відстанях – використовував довгофокусну оптику, фільмуючи бурю в океані перебуваючи на палубі кораблю, на ширококутну оптику, задля підсилення відчуття присутності

у глядача, наче він знаходишся у фільмі, разом з командою корабля та кінооператором на палубі судна.

Набравшись вдосталь практики, кінооператор починає знімати свою перші короткі, та повнометражні метри, експериментуючи з різними форматами кіноплівки, знімаючи апаратурою, та навчаючись працювати у команді з іншими кіноматографістами. Ранішній візуальний почерк Роджера Дікінса, мав схильність до відтворення натуралістичного зображення з реального світу на цілулоїд кіноплівки за допомогою класичної сферичної оптики, світло було пом'якшене, композиція та рух камери виваженими та обережними.

Описана ранішня візуальна мова кінооператора, нагадує вже сформовану Конрада Голла, і не просто так, оскільки Роджер Дікінс, як було сказано вище, не тільки виріс на стрічках кіномайстра, але й намгався наслідувати його візуальні рішення у своїх роботах. Тож знімаючи свої перші фільми, у британського кінооператора вже був напрацьований бекграунд, який активно до нього досліджував Конрад Голл. Тож Роджеру Дікінсу, не доводилося вигадувати власноруч деякі операторські нововведення, він вчився та позичав їх у свого кумира, і вже далі, протягом своєї кар'єри, помножував та удосконалював здобутки свого вчителя.

Найбільше від Конрада Голла Роджер Дікінс узяв його підхід до розстановки освітлення, та те, як має рухатися камера вибудовуючи цікаву мізансцену. Звісно, найвідомішого кінооператора сучасності Сера Роджера Дікінса вражав не якийсь конкретний аспект з творчого стилю Конрада Голла, а радше його цілісний підхід до постановки зображення, та те, як він ним розповідав історію написану режисером: «Його фільми були завжди про історії... Він ніколи б не штампував однакове зображення від фільму до фільму та знову до фільму, переглядаючи стрічку ви можете одразу сказати що це є його робота, але ці фільми завжди змінювалися у своєму візуальному стилі з одного на інший дуже драматично, але вони завжди дуже сфокусовані на історії та персонажі. У його роботах ніколи не було чогось стороннього, чи квіткового, усі його стрічки

виглядають просто, хоча зівсна жодна з них не була просто зробленою, вони тільки виглядали так, ніби створені просто та прямо» [21].

Для проведення паралелей між візуальною мовою Конрада Лафкадіо Голла та Сера Роджера Дікінса, знаходження між творчими стилями кінооператорів схожості, пропонується взяти до аналізу стрічку британського кінооператора, яка не тільки була номінована на премію Оскар за найкращу операторську роботу, як і чимало стрічок Конра Голла, але й через те, що у ній зібралися купу візуальних підходів які у своїх картинах часто використовував американський оператор-постановник Конрад Лафкадіо Голл. Називається стрічка англійського кінооператора яка буде приведена для порівня «Старим тут не місце» 2007 року.

Одразу що впадає в очі під час перегляду стрічки «Старим тут не місце», так це її стримана кольорова палітра, яка як і у чималій кількості стрічок Голла, має ненасичені барви на тлі усього зображуваного простору. Даний вибір загальної тональності у картині британського кінооператора був обраний не тільки через сособисті вподобання кінооператора до стриманої палітри, але й через те, що історія яку розповідає режисер є напруженою та не яскравою.

Наступною паралеллю між двома кінооператорами яка є помітною: уподобання Роджера Дікінса до фільмування дії на тлі пустинного пленеру. Даний обраний тип локацій спостерігається не в одній картині англійця, те ж саме можна сказати про американського кінооператора, який також любляв обирати, та знімати стрічки, драматургія яких відбувалася на фоні пустель, ланів чи полів, що часто зображувані у фільмах Голла під назвою «Професіонали» 1966, «Буч Кессіді і Санденс Кід» 1969, «Скажіть їм, що Уіллі Бой тут» 1969 та інших.

Переходячи до більш конкретніших візуальних інструментів якими користується Роджер Дікінс фільмуючи «Старим тут не місце», одним з основних можемо назвати рух камери. Якщо британський оператор-постановник і застосовує динамічні прийоми зйомки у цьому фільмі, як і у переважній більшості своїх інших картин, то рух камери в них є завжди обґрунтованим та ціленаправленим. Камера у руках Роджера Дікінса не рухається заради руху,

вона завжди намагається вибудувати таку мізансцену, або ж зацентувати свою увагу на тій деталі, яка допоможе як найкраще розкрити сенс тієї чи іншої сцени, яку розповідає режисер. Рух камери у фільмі «Старим тут не місце» є завжди поміркованим та чітковиваженим. Вона у потрібних моментах створює стрес, не відкриваючи під час панорами простору, не даючи новин, що на нас чекатиме далі, що часто робить у своїх роботах Конрад Голл, та особливо – у своїй стрічці «Електра ковзає в блакитному» 1973 року, або ж інформативно описує простір, що знімає, у якому відбуватиметься дія. Як це майстерно робить у своїй стрічці «Коллективний позив» у 1988 році американський кінооператор.

Єдиною різницею між двома операторами-постановниками у цьому аспекті стає те, що Конрад Голл набагато частіше вдавався до приголемшливих динамічних прийомів зйомки як от у стрічці «Морітоурі» 1965 року. Роджер Дікінс, особливо не перейняв цю особливість у свого колеги кінооператора. Єдиним наближеним фільмом у якому прослідковується інтерес британського кінооператора до виразного та особливого руху камери у вигляді «безперервної зйомки» стала стрічка «1917», яка вийшла у прокат 2019 році, яка була створена у колорації з улюбленим режисером Конрада Голла – Семом Мендесом.

В той же час те, що найбільше перейняв у свого ідола Конрада Голла Роджер Дікінс – підхід до розтановки освітлення. Фільмуючи свою стрічку «Старим тут не місце», англієць неодноразово вдається до пом'якшеного світлового потоку який експонує простір та героїв картини, досягає якого він за допомогою відбиття жорсткого світлового потку від білої поверхні. Даний підхід до постановки освітлення часто використовується британським кінооператором протягом усієї своєї кар'єри, обґрунтовуючи вибір цього способу тим, що він продюсує дуже рівномірне, наутральне на вигляд освітлення, яке дуже природньо лягає на довколишні об'єкти зйомки. Вперше даний метод американський оператор-постановник Конрад Голл активно почав запроваджувати з 1988 року починаючи з картини «П'яний світанок», який впевнено удосконалював до кінця своєї кар'єри.

Ще одним технічно-творчим інструментом, який активно застосовує для фільмування своїх картин британський оператор-постановник стає використання сферичної оптики, яка має тенденцію зображати простір таким який він є насправді, не деформуючи його яскраво вираженими дисторсіями, тим паче якщо використовувати робочі відрізки від 24 – 50 мм. У фільмографії англійського кінооператора, включно зі стрічкою «Старим тут не місце», рідко де можна побачити фільми у яких він вдавався до анаморфної оптики, на противагу від Конрада Голла. Хоча важливо зазначити те, що американський кінематографіст розпочинав та активно поєднював у своїх стрічках дві різні оптичні системи, анаморфатну та сферичну, особливо на початку своєї творчої кар'єри. І лиш тоді коли в нього виникає бажання якомога ближче наблизити зображення до реальності, він остаточно переходить на сферичну лінзу.

Провівши порівняльний аналіз стрічок Конрада Голла із фільмом британського кінооператора Сера Роджера Дікінса стає очевидним, що його творчий стиль, вибір візуальних інструментів та манера розповіді історії є дуже схожою із творчою специфікою роботи Конрада Лафкадіо Голла. Це яскраво підтвержує те, що американський кінооператор лишив спадщину яка вплинула на світовий кінематограф включно і в обличчі Дікінса, який фільмує найвизначніші стрічки у XXI столітті.

3.2 Перспективи використання здобутків творчого стилю Конрада Л. Голла українською кінооператорською школою

Як вважає Ірина Зубавіна, що всупереч періодичним спробам «поховати» кіно України, іноді навіть з покладанням на символічну труну цілком реальних траурних вінків, воно продовжувало зберігати свою присутність на екрані [22].

Фільмуючи свої картини, кінооператор Конрад Голл досягав приголомшливих кадрів не тільки за допомогою свого таланту та рішенням йти на ризикові кроки, а й за величезної підтримки зі сторони новітніх технологій. Тож особливо у даному сегменті – можливості кінооператора до отримання

доступу до інноваційних технологій світу, які надавала вільна західна держава Сполучені Штати Америки, яка була відкрита для творчих пошуків своїх громадян. Особливо вплинула на розуміння власних, тогочасних тоталітарних обмежених умов радянського часу в яких доводилося працювати українським кінематографістам.

У проведеній розмові з завідувачем кафедри кінотелеоператорства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, доцентом та заслуженим діячем мистецтва Богданом Володимировичем Вержбицьким, вдалося дізнатися про вплив Конрада Голла на своїх тогочасних українських колег по операторському ремеслу, який яскраво дав усвідомити паралелі між західним демократичним світом який розвивається, та тоталітарним радянським, в складі якого на той час перебувала Україна. Розуміння прірви у технологічному аспекті і не тільки, допогли усвідомити українським кінематографістам лиш погляд на один єдиний відзнятий кадр західним колегою по ремеслу Конрадом Голлом. Мова йде про епізод з картини «Морітурі» 1965 року, де оператор-постановник зафільтмував військовий корабель з висоти пташиного польоту наближаючись та віддаляючись до нього за допомогою об'єктиву трансфокатору перебуваючи у гвинтокрилі, який особливо вразив українських кінооператорів.

Відповідачи на запитання, чи вплинула творчість кінооператора Конрада Голла особисто на Вас, Богдан Володимирович Вержбицький відповів, що: «звісно вплинула, особливо кадри які я бачив у свій час, коли він знімав з гелікоптеру. Вплинули дійсно і можливості кіно, які тоді починали активно з'являтися... а саме дійсно ось ці динамічні зйомки які використовувалися у роботі «Морітурі» стабілізованими «Апаратами Сікорського»... у нас так само були ці гвинтокрили на яких мені теж довелось знімати, і я розумів усі проблеми які виникають у наших кінооператорів. Коли ти сідаєш біля відкритих дверей, де є напевно якесь крісло до якого ти є прив'язаний, якийсь там може бути стабілізаційний пристрій (для компенсування тряски) ти взагалі знімаєш все з рук... і воно трясеться «як холера», і ти розумієш, що уся ця вібрація передається

на плівку».

Коли, Богдан Володимирович Вержбицький працював асистентом на широкоформатній картині яка називалася «Білий Башлик», оператором якої був Вадим Ілленко, йому довелося там зіткнутися зі зйомкою з гелікоптеру, з його слів, це було дійсно жахливо. Загалом було дуже цікаво та дуже страшно, бо вони були прив'язані до крісел, а двері гелікоптеру були відкритими в той час коли пілот «якісь там піруети робив», сказавши: «Ну що, давайте будемо ризикувати!». Наголосимо, що зйомки відбувалися в горах.

У даній частині діалогу, Богдан Володимирович Вержбицький розповідає також про проблеми з якими стикається кінооператор під час фільмування з гвинтокрилу, основними з яких є характерна тряска, яка передається на негатив плівки та виникає через потужну вібрацію літаючого апарату. За-для того, щоб уникнути її, в середину кабіни гвинтокрилу встановлювався спеціальний стабілізаційний пристрій який компенсує небажані коливання та допомагає фільмувати зображення більш плавно та рівномірно.

«Одним словом після отриманого досвіду я дуже добре розумів, наскільки Американський прогрес техніки та технологій дійсно одразу бачиться на екрані. Можливості, які тоді мали зарубіжні оператори, зокрема і дистанційне фокусне регулювання, і дистанційний зум, і відсутність взагалі усіляких маленьких вібрацій, вцілому плавність ходу агрегату – саме це на мене вплинуло... розуміння що ми відстаємо за технологіями дуже дуже сильно. Ось і все» – ділиться враженнями український кінооператор та науковець.

Під даними фразами, Богдан Володимирович Вержбицький дає нам яскраво зрозуміти, наскільки сильним був технологічний прогрес у тодішній Америці в порівнянні із радянським союзом, в складі якого тоді перебувала Україна. Який у прямому сенсі впливав на можливості тодішніх українських кінооператорів виставляючи перед ними рамки, за межі яких було важко вийти, а якщо і виходило, то тільки завдяки талантам та винахідливості наших митців.

Конрад Голл, фільмуючи свій відомий кадр з картини «Морітурі» 1965 року, у якому він перебуваючи у гелікоптері, паралельно з висоти пташиного

польоту укрупнював кадр на об'єктах зйомки за допомогою трансфокатору, маючи бездоганий фокус на них. Голл мав у своєму доступі технології, які допомогли втілити його задум у життя. Новітні пристрої, не тільки краще компенсували тряску на негативі під час фільмування з кабіни гвинтокрилу, але ще й мали вигляд дистанційного обертання кільця зуму та фокусу на об'єктиві, за допомогою яких, кінооператор міг не хвилюватися за укрупнення та різкість в кадрі.

«До прикладу, усі ми знаємо що під час фільмування картини «Баррі Ліндон», режисера Стенлі Кубрика та кінооператора Джона Олктона, творці фільму задля того, щоб відкрити діафрагму до критичних значень, та впустити на негатив дуже багато світла, зафільмували вечірню сцену при свічках без використання додаткових штучних джерел освітлення, попросили у компанії NASA космічний, надпотужний світлосільний об'єктив – і його отримали. Я це кажу до того, що здавалось би, у Києві є завод Арсенал, який на той час виробляв об'єктиви не гірше, ніж ось ця космічна технологія яку отримав Кубрик. Бо цей об'єктив (вироблений заводом Арсенал), який скажемо був один на увесь радянський союз, коли брали на тестування та порівнювали його із японськими, одними з кращих світлосильних об'єктивів у світі, то він був навіть краще ніж вони, що які світлосилу нижче одиниці (0.95), в той час як наш об'єктив, який був зроблений на Арсеналі мав діафрагму 0,7 – уся ця техніка була поруч з нами, але, нажаль, вона не була для нас доступною...» – цими словами Богдан Володимирович Вержбицький яскраво зображує усю тодішню трагедію талановитих українських кіноматографістів які стикалися не тільки з тиском та переслідуваннями зі сторони російської, радянської влади, але й з обмеженням використання здобутків, які вже були розроблені українськими винахідниками, але які не давалися у руки кінематографістів чи будь-кому іншому, окрім військових. Оскільки як відомо радянська машина боялася будь-яких витоків інновацій, тож вбачала підозру звідусіль, обмежуючи таким чином і процвітання власної каріни.

Тож досвід кінооператора Конрада Голла показав перспективи, які

розкриваються перед українським кінооператорами у майбутньому. Через ґрати, за якими перебувала українська нація протягом майже століття, включно зі своїми кінематографістами. Останні з великим запізненням рухаються у сторону технічного та технологічного прогресу.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ III

У даному розділі, було розкрито вплив творчої спадщини, яку нам лишив один з найвпливовіших кінооператорів двадцятого сторіччя Конрад Л. Голл, чії фільми неодноразово були номіновані та вигравали головні нагороди на міжнародних кінофестивалях, включно з пермією Оскар. Схарактеризовано вплив на найвизначніших кінематографістів сучасності, зокрема на одного з найтитулованіших кінооператорів – Сера Роджера Дікінса, які продовжують популяризувати його спадщину. Проведено порівняльну характеристику їх кінострічок.

У другій частині розділу, за допомогою методу усних історій, досліджено вплив кінооператора на колег з України та їх творчий шлях. Показано технологічну прірву, яка давно утворилася між українським та американським кінематографом. Через закритість радянського тоталітарного устрою до своїх власних громадян, які не мали доступу до власних технологічних розробок, у порівнянні із суспільством, до якого демократична держава завжди була відкрита.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

У процесі мистецтвознавчого дискурсу проведено порівняння феномену творчого стилю як системи засобів виразності окремих видів мистецтв. Серед зображально-виражальних засобів виразності в кінооператорському мистецтві виокремлюємо різноманітні візуальні елементи, сукупність яких використовується для вираження певних ідей, емоцій та концепцій.

Під творчим стилем кінооператора розуміється сукупність специфічних зображально-виражальних засобів (композиційні рішення, точка та кут зйомки, кадрування, статичні та динамічні прийоми зйомки, знімальна та освітлювальна апаратура, світло-тінь, фактура тощо), які він креативно обирає і комбінує в умовах зйомок.

В ході аналітичного та компаративного типу досліджень було охарактеризовано життєвий шлях кінооператора Конрада Лафкадіо Голла, змістовно розглянуто всі його повнометражні стрічки. Обґрунтовано конкретні часові інтервали, в межах яких відбувалась еволюція візуальної стилістики кінооператора. Увиразнено операторські виражальні засоби, які зазнали перетворюючих змін у кінострічках Конрада Л. Голла. Виокремлено чотири ключових етапи еволюції творчого стилю кінооператора: ранній (1956 – 1965), активно-прогресивний (1965 – 1969), зрілий (1972 – 1991) та стилістично довершений (1992 – 2002).

На першому, ранньому етапі (1956 – 1965) Конрад Голл у свою палітру починає додавати нові візуальні прийоми та засоби, за допомогою яких він краще може розповідати написану історію. Зокрема, оператор вперше демонструє імітацію нічного освітлення в інтер'єрі; з'являється перший відзнятий силует; використовуються перші динамічні засоби зйомки – повороти головою штативу, а також короткочасна зйомка з рук. Вперше використано ширококутну оптику.

На другому, активно-прогресивному етапі (1965 – 1969), оператор вперше фільмує повний метр у чорно-білій тональності, працює на майданчику великого

розміру та експериментує з технічними інструментами. Вперше Голл використовує анаморфну оптику, фільмує багато кадрів на відкриту діафрагму. Вперше кінооператор виставляє приємне для ока, контрастно рівне освітлення, вибудовує струнку композицію, здійснює чіткий та цілеспрямований рух камерою. Вперше працює в загально-кольоровій палітрі

На третьому, зрілому етапі (1972 – 1991), кінооператор вперше за тривалий час змінює широкоформатне співвідношення сторін на класичне європейське, переходить на сферичну оптику. Голл ще на крок наближує освітлення до натуралістичного; «малюнок» та заповнення, які освітлюють головних героїв та простір, що їх оточує, стають достатньо м'якими. Вперше у кінооператора усі кольори у фільмі стали не настільки насиченими, відбувається перша поява активного кольору на екрані і перша поява кольорового світла.

На четвертому, стилістично довершеному етапі (1992 – 2002) Конрад Голл, вперше, застосовує швидкісну перемотку плівки для кадрів у слоу-моушен. Також, вперше, він використовує технологію комбінованих зйомок на тлі зеленого екрану, а головне – доводить до вершини майстерності використання та поєднання між собою базових інструментів у палітрі кінооператора, які у своєму симбіозі змушують глядача не помічати операторської роботи. Останні оскаронсні стрічки Конрада Л. Голла свідчать про остаточне завершення еволюції творчого стилю кінооператора, про досягнення ним досконалості зображально-візуальної операторської мови.

Висвітлено вплив творчого стилю Конрада Л. Голла на знакового кінооператора сучасності Сера Роджера Дікінса. Означено перспективи використання здобутків творчого стилю Конрада Л. Голла українською кінооператорською школою.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. A Cinematic Life: The Art & Influence of Conrad L. Hall, 2009 (Дата звернення 07.08.2023). URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=flJke6YuiVE&t=460s>
2. Abrams N., Bell I., Udriș J. Studying Film. New York, 2001. 299 p.
<https://www.scribd.com/document/106735873/Studying-Film>
3. Alton J. Painting with Light. University of California Press. Berkeley – Los Angeles – London, 1995. 30 p.
4. Film Schools. URL: <https://www.careersinfilm.com>
5. Gafner J. Cinematographer vs. Director of Photography: What's the Difference? 2024. URL: <https://www.indeed.com/career-advice/finding-a-job/cinematographer-vs-director-of-photography>
6. Gombrich E. H. The story of Art Phaidon Press. 1968. 352 p. URL:
<https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.29158/page/n3/mode/2up>
7. Herb A. Lightman American Cinematographer: [A Lifetime of Achievement: Conrad Hall, ASC](#). 2020 URL: <https://theasc.com/articles/lifetime-of-achievement-conrad-hall-asc>
8. Herb A. Lightman American Cinematographer: Best Achievement In Cinematography: Butch Cassidy and the Sundance Kid. 2020. URL: <https://theasc.com/articles/best-achievement-in-cinematography-butch-cassidy-and-the-sundance-kid>
9. Herb A. Lightman American Cinematographer: Beyond The Frame: The Professionals. 2017. URL: <https://theasc.com/articles/beyond-the-frame-the-professionals>
10. Hughen P., Morgan P., Seager C. Director of photography. URL: <https://www.careersinfilm.com/director-of-photography/>
11. Kets M. V. The Emotion of the Lens. Ghent University, 2018. 132 p.
12. Kuhn A., Westwell G. A Dictionary of Film Studies. OUP Oxford, 2012. 485 p.

13. Levinson J. The Oxford handbook of Aesthetic: Stephanie Ross. Chapter 12. Style in art. URL:

https://books.google.com.ua/books?hl=uk&lr=&id=cfaLFF_eCvgC&oi=fnd&pg=PA228&dq=what+is+style+in+art&ots=rbwFZILnS6&sig=G4ZaISGimhF6XJzItpK81mpixRQ&redir_esc=y#v=onepage&q=what%20is%20style%20in%20art&f=false

14. Malkiewicz K., Gryboski B. J. Film Lighting. Prentice Hall Press, First Fireside Edition New York, 1992. 48 p.

15. Parmar K. Analysis of a cinematographer's work: Conrad L. Hall. India, 2016.

16. Felix Bankole's Film Maker's Dictionary. Nigeria, 2020

17. 2-Hour Interview with Conrad L. Hall. ASC Raw Footage, 2003 (Дата звернення 08.08.2023). URL:

https://www.youtube.com/watch?v=BqvIR_KPOdY&t=4s

18. 80-minute interview with Conrad L. Hall. ASC Raw Footage, 2002 (Дата звернення 07.08.2023). URL:

<https://www.youtube.com/watch?v=ua9LpMZnrGc>

19. Pizzello S. American cinematographer: Artistry and the «Happy Accident». 2003. P. 3. URL:

<https://theasc.com/magazine/may03/cover/page3.html>

20. Rodger Deakins podcast Team Deakins: Jim Plannette – Gaffer. 2023 (Дата звернення 29.11.23). URL: <https://podcasts.apple.com/ua/podcast/team-deakins/id1510638084?i=1000601075003>

21. Roger Deakins: On Conrad Hall. 2018 (Дата звернення 16.09.23)

<https://www.youtube.com/watch?v=STTewf66Sfs>

22. Зубавіна І. Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті. Київ, 2007. 108 с.

Додаток А

Таблиця А.1. «Етапи еволюції творчого стилю Конрада Лафкадіо Голла»

Назва етапів	Роки	Назви фільмів	Особливості
Ранній	1956 – 1965	«Мішень що біжить», «Грань люті», «Дике насіння»	Етап за якого кінооператор почав входити у світ повнометражних фільмів. У даному періоді Конрад Голл розпочав з загальноприйнятої візуальної стилістики «середньо-статистичного кінооператора», де потім починав формувати свою власну візуальну мову
Активно-прогресивний	1965 – 1969	«Морітоурі», «Харпер», «Інкубус», «Професіонали», «Розлучення по американськи», «Холоднокровний Люк», «Холоднокровне вбивство», «Пекло в Тихому океані», «Галерея Роуга», «Буч Кессіді і Санденс Кід», «Скажіть їм, що Уїллі Бой тут», «Щасливий кінець»	Етап, за який Конрад Голл експериментував з різними кіно-форматами, технічними інструментами, активно видозмінював власний стиль та підхід до розтановки освітлення
Зрілий	1972 – 1991	«Жирне місто», «Електра ковзає в блакитному», «Впіймай мою душу», «Посміхнись», «День сарани», «Марафонець», «Чорна вдова», «П'яний світанок», «Колективний позив»	Прискіплива робота кінооператора над логікою того, як має працювати натуралістичний характер освітлення, вперше у свої роботи запроваджує загальну кольорову палітру та кольорове освітлення

Стилістично довершений	1992 – 2002	«Дженіфер 8», «У пошуках Боббі Фішера», «Любовна Історія», «Без меж», «Громадянський позов», «Краса по американськи», «Проклятий шлях»,	Період в який творчо-візуальна мова кінооператора набула фінальних рис. Етап досконалості та довершеності творчого стилю оператора-постановника за якого Конрад Голл закарбував свій візуальний почерк.
-----------------------------------	-------------	---	--

Додаток Б

Таблиця Б.1. «Еволюція творчого стилю Конрада Лафкадіо Голла»

Назва фільму, жанр	Рік	Світло	Композиція	Динамічні прийоми зйомки	Технічні нововведення
«Мішень що біжить» Вестерн	1956	Знімає часто на відкритому сонці; використовує з надлишком «пласке» заповнення. Не дотримується контрастності	Класичні композиційні рішення; відсутність особливих точок зйомки чи ракурсів	Відсутність динамічних прийомів зйомки. Наближається та віддаляється до об'єктів зйомки переставляючи камеру на штативі	Використовує тільки «нормальну» та довгофокусну відстань; знімає з прикритою діафрагмою для зменшення експозиції
«Грань люті» Драма	1958	Перше нічне освітлення в закритому інтер'єрі. Перший силует. Більш вдале точкове заповнення на персоналіях героїв	Без змін	Поява перших динамічних способів зйомки – повороти головою штативу	Перше використання в декількох моментах ширококутної оптики
«Дике насіння» Драма	1965	Вперше застосовано динамічне освітлення. Покращене м'яке та рівномірне заповнення на персоналіях героїв, використовуючи велику площу освітлюваної поверхні	Вперше були задіяні цікаві точки зйомки та ракурси. Вперше показав цікаві композиційні рішення	Вперше застосований кран. Перші спроби активно переміщатися камерою	Перший повний метр у ЧБ. Перша робота кінооператора на великому майданчику. Більша кількість світла та його потужність. Вперше застосований пом'якшуваний світлофільтр
«Морітоурі» Триллер	1965	Невиразне та хаотичне освітлення / сильне	Використовує недоліки простору у свою сторону будуючи	Перша зйомка з гвинтокрилу. Неповторні та динамічні	Перша спроба кінооператора знімати на найбільших майданчиках

Перша номінація на премію Оскар		недотримання контрасту. Продовжує активно користуватися сонячним світлом	цікаву композицію	пересування камерою. Просунуте мізансценне бачення кадру	Голлівуду. Перші експерименти над негативом (вперше день на ніч у ЧБ). Перше використання трансфокатору
«Харпер» Триллер	1966	Приємне на око, вірно контрастне освітлення	Приємна та чітка композиція	Чіткий та цілеспрямований рух камери.	Перший широкоформатний фільм. Перше використання анаморфного об'єктиву. Вперше відкрита діафрагма. Вперше використана загальнокольорова палітра
«Інкубус» Хоррор	1966	Без змін	Без змін	Без змін	Кінооператор у даній стрічці вперше звертається до динамічних прийомів зйомки, застосування трансфокатору, та динамічного освітлення, підкреслює та підсилює цим стресові емоції які відчуває персонаж картини
«Професіонали» Вестерн Друга номінація на премію Оскар	1966	Вперше майстерно та рівномірно контролює освітлення на натурі. Перші спроби мінімізувати кількість освітлювальних приладів	Без змін	Без змін	Вперше використана широкоформатна камера. Вперше день на ніч у кольорі

«Розлучення по американськи» Комедія	1967	Без змін	Без змін	Без змін	Без нововведень
«Холоднокривний Люк» Драма	1967	Без змін	Вперше починає приділяти увагу цікавим композиційним рішенням з акцентом на деталях	Без змін	Вперше відзнятий кадр який стає «візитівкою» картини – окуляри тюремного наглядача. Перше активне поєднання анаморфного та сферичного об'єктиву
«Холоднокривне вбивство» Кримінальний фільм Третя номінація на премію Оскар	1967	Перші спроби поєднувати класичні точкові чорно-білі схеми освітлення з натуралістичним підходом до розстановки світил	Без змін	Без змін	Яскраве поєднання двох освітлювальних стилістик
«Пекло в Тихому океані» Драма	1968	Без змін	Без змін	Без змін	Вперше знімаючи широкоформатне зображення, використовує більше сферичну оптику. Відчувається як камера відходить на друге місце, робиться більший акцент на історії аніж на візуальних яскравих прийомах
«Галерея Роуга» Містичний фільм	1968	Без змін	Без змін	Без змін	Без змін
«Буч Кессіді і Санденс Кід»	1969	Намагається завжди знімати на відкритій	Без змін	Без змін	Поєднання «жорсткої та брудної»

Вестерн Перша Премія БАФТА за найкращу операторську роботу Оскар за найкращу операторську роботу		діафрагмі, щоб використову- вати меншу кількість освітлюваль- них приладів для заповнення			візуальної стилістики з «приємною та м'якою». Вперше активно змінює пластику зображуваного простору своїми інструментами. Поглиблює свої навички у знаходженні та фільмуванні простих та чарівних моментів. Вперше навмисно переекспонує плівку та змиває яскраві барви
«Скажіть їм, що Уіллі Бой тут» Вестерн	1969	Без змін	Без змін	Без змін	Без нововведень
«Щасливий кінець» Драма	1969	Без змін	Без змін	Без змін	Конрад Голл за допомогою своїх візуальних інструментів, такими як пом'якшуваний світлофільтр та рамка кадру, вперше створює відчуття ностальгії та інтимності
«Жирне місто» Драма	1972	Мінімізує використання штучного освітлення. Направлене світло робить значно м'якшим використову- ючи додаткові пом'якшуваль- ні фільтрації. Перша спроба кріпити над декорацією чи	Без змін	Без змін	Відходить від широкоформат- ного зображення. Знімає тільки на сферичну оптику; ще більше прибирає насичені барви з простору

		інтер'єром велику кількість точкових освітлювальних приладів, щоб вони продюсували по усій площі простору рівномірне заповнення			
«Електраковзає в блакитному» Триллер	1973	Без змін	Без змін	Без змін	Вперше фільмує цілий фільм переважно на довгофокусний об'єктив
«Впіймай мою душу» Мюзикл	1974	Без змін	Без змін	Без змін	Без нововведень
«Посміхнись» Комедія	1975	Без змін	Без змін	Без змін	Вперше кінооператор використовуючи телеоб'єктив та ручну зйомку з плечового упору, імітує документальну зйомку у стилі «спостереження»
«День сарани» Драма Четверта номінація на премію Оскар	1975	Без змін	Без змін	Без змін	Відчуває себе у комфорті, фільмуючи великобюджетну картину. Контролює усі аспекти зображення, навмисно допрацьовуючи їх або ж ні
«Марафонець» Триллер	1976	Без змін	Без змін	Пік майстерності використання динамічних прийомів зйомки.	Операторська робота стає майже непомітною

				Перше використання стедікаму	
«Чорна вдова» Триллер	1987	Вперше кінооператор у картині активно використовує кольорове заповнення	Без змін	Без змін	Вперше на тлі ненасиченого простору з'являються кольорові, ледь приглушені тони
«П'яний світанок» Романтичний кримінальний фільм Перша нагорода від Американського товариства кінематографістів за видатну операторську роботу П'ята номінація на премію Оскар	1988	Вперше поява відбитого освітлення. Точкові джерела почали пом'якшуватися ще більше. Верхнє заповнення простору також зазнало змін – воно стало винлядати більш природніше, за рахунок додаткового відбиття точкових приладів від білої поверхні. У нічних сценах лишається тенденція виставляти освітлення «нуарно»	Без змін	Без змін	Вперше застосовано активний яскравий колір на тлі монотонного простору, що підсилює емоцію. Вдруге кінооператор фільмує кадр який стає візитівкою картини – захід сонця на фоні якого головні герої катаються на гойдалці
«Коллективний позив» Драма	1991	Вперше зникають необґрунтовані задньобоккові прилади під час освітлювання облич	Без змін	Без змін	Без нововведень
«Дженіфер 8» Триллер	1992	Перша картина в якій відсутнє в екстер'єрних	Без змін	Без змін	Без нововведень

		сценах сонячне жорстке освітлення, картина знята у тіньову погоду. Вперше кінооператор наблизив штучне освітлення максимально до того, як виглядає натуральне. Вперше застосовано багато малюнків та заповнення з рівня підлоги. Вперше часто продемонстрований простір за вікном			
«У пошуках Боббі Фішера» Драма Друга нагорода від Американського товариства кінематографістів за видатну операторську роботу Шоста номінація на премію Оскар	1993	Без змін	Без змін	Без змін	Вперше ввів термін «Магічний натуралізм»
«Любовна історія» Перша номінація на нагороду від Американського товариства кінематогра-	1994	Без змін	Без змін	Без змін	Вкотре проявляє навичку до тепер вже сформованого терміну «Магічний натуралізм», фільмуючи під час

фістів за видатну операторську роботу Драма					постановочної сцени справжню блискаву за вікном
«Без меж» Драма	1998	Вперше кінооператор протягом усієї картини рівно експонує простір, та стало малює його м'яким освітленням	Вперше кінооператор протягом усієї картини використовує приємну для споглядання класичну композицію	Без змін	Повертається до широкоформатного співвідношення сторін. Вперше проводить комбіновану зйомку на тлі «Зеленого екрану». Вперше активно використовує швидкісну перемотку плівки для кадрів у «Слоумоушен»
«Громадянський позов» Драма Сьома номінація на премію Оскар	1998	Без змін	Без змін	Без змін	Доводить до вершини майстерності використання та поєднання між собою базових інструментів у палітрі кінооператора.
«Краса по американськи» Драма Третя нагорода від Американського товариства кінематографістів за видатну операторську роботу Друга Премія БАФТА за найкращу операторську роботу	1999	Верхнє заповнення доведено до ідеалу та показує, як працює світло у реальності. Відчувається старий підхід кінооператора до поєднання чорно-білої логіки часів розстановки освітлення з натуралістичним підходом часів стрічки «Холоднокровне	Вперше часто використана центральна композиція	Без змін	Вперше часто використані яскраві кольори протягом фільму на тлі однотонного ненасиченого простору з часів стрічки «П'яний світанок» 1988 р.

Оскар за найкращу операторську роботу		вбивство» 1967 р.			
«Проклятий шлях» Драма Четверта нагорода від Американського товариства кінематографістів за видатну операторську роботу Третя Премія БАФТА за найкращу операторську роботу Оскар за найкращу операторську роботу	2002	Загальне картинне світло розставлене як у реальності; кінооператор поєднує його у свій улюблений спосіб з жорсткими приладами, які розставлені «нуарно». Дане поєднання доведене до вершини майстерності, кожна деталь співпрацює між собою.	Без змін	Без змін	Перше використання великого «грінскріну», відкритість оператора до нових технологій.