

## ПРЕДСТАВИ ЗА РЕАЛНОСТ – ЕДУАРД ХОПЪР В КИНОИЗОБРАЖЕНИЕТО

БОРЯНА МИНЧЕВА<sup>18</sup>

## IMAGIN FOR REALITY – EDWARD HOPPER IN THE CINEMATOGRAPHY

BORYANA MINCHEVA<sup>19</sup>

**Резюме:** Всеки кадър от филма е картина с всичките елементи, които тя съдържа. Има сюжет, композиция, светлосянка, пропорции и перспектива, цветност и баланс на всички компоненти. Едуард Хопър (Edward Hopper, 1882–1967) е американски художник реалист, модерен импресионист, график и илюстратор. Той е едно от големите имена в американската живопис. Текстът разглежда паралела между творбите на Хопър и влиянието му в киноизображението. Базира се на филма „Шърли: представи за реалност“ (2013) с режисьор Густав Дойч.

**Ключови думи:** кадър, картина, композиция, светлосянка, цветност

**Summary:** Each frame of the movie is a picture of all the elements it contains. There is storyline, composition, lightness, proportions

---

<sup>18</sup> Боряна Минчева. Доцент в департамент „Кино, реклама и шоубизнес“, Нов български университет.

(e-mail: bmincheva@nbu.bg; bobonek@gmail.com)

<sup>19</sup> Boryana Mincheva, Associate Professor at DS Cinema, advertising and show business at the New Bulgarian University.

(e-mail: bmincheva@nbu.bg; bobonek@gmail.com)

and perspective, color and balance of all components. Edward Hopper (1882-1967) is an American realism artist, a modern impressionist, graphic and illustrator. He is one of the greatest American painters. The text looks at the parallel between Hopper's works and his influence in the cinematography. Based on the film „Shirley: Visions of Reality“, Austria, 2013, 93 min, color director: Gustav Deutsch.

**Keywords:** frame, picture, composition, light blue, color

Произведенията на изобразителното, на изящните изкуства и техните автори често са вдъхновители за създаване на големи екранни шедеври. Киноавторите са провокирани от живота и отстояването на позициите в творчеството и житейския път на художниците и скулпторите. Чрез проследяване един творчески път се пресъздават и анализират цели епохи. Но това е само едната страна, която любопитната камера разглежда. Другата е изграждането на образите, играта на светлина и сянка, на палитрата върху платната и тяхното въздействие върху сетивата. Има много общи характеристики между тези изкуства. Има рамка – има кадър. Киното като визуално изкуство използва много от натрупания опит на големите майстори на четката. При живописата кадърът е един и тази композиция е неподвижна. В киноизображението има бягащи картини и непрекъснато променящ се хоризонт. Авторът в изобразителното изкуство обикновено е един, докато кинолентата е платно на екип оглавен от режисьора. Отговорни в този екип за изображението са операторът и художникът на филма. Те са авторите, които материализират идеята на платното – екран. Тази близост определя и взаимното им влияние.

Рисунъкът, извайването на портрета е свързано със светлината. Светлосянката<sup>20</sup> е средство в изобразителното изкуство, фотографията и киното за създаване на илюзия за обем и пластичност в иначе двуизмерната повърхност. Одухотвореността и оживеността на един портрет до голяма степен зависят от разработката на светлосянката от художника или от оператора в кино-

---

<sup>20</sup> На италиански: *Chiaroscuro*.

то. Джото е един от първите художници, служили си целенасочено със светлосянка. Леонардо да Винчи е посветил голяма част от времето си на нейното изучаване. Той създава особен тип светлосянка, при която липсват резки преходи между светло и тъмно. Този приглушен тип светлосянка – сфумато<sup>21</sup>, използва в картината си „Мона Лиза“, която днес е причислена към световните шедеври на живописата.

Противоположен на него е изобретеният от Микеланжело Меризи да Караваджо през XVI в. метод, при който фигурите и предметите се изобразяват в контрастни светлосенки, осветени от сноп силна светлина. Маниерът на Караваджо става популярен през XVII в. в Западна Европа и поражда направленията караваджизъм и луминизъм.

Промяната на светлината през деня или по изкуствен начин моделира пластичността на обектите, като поражда различни емоции у наблюдаващия готовите произведения.

Играта на светлина и сянка е основен провокатор за съществуването на заснет и реализиран на екрана киноматериал посредством камерата. Точно тази игра е основен провокатор за съществуването на заснета и реализирана на екрана кинодраматургия посредством камерата. В интервю на Божидар Манов, големият оператор Виторио Стораро споделя, че „цветът е част от езика, на който операторите говорят чрез филма“<sup>22</sup>. Взаимодействието на цвят и светлосянка добогатяват въздействието на пластиката на киноизображението. Тя до голяма степен отново е повлияна от платната на големите живописци.

Когато говорим за тях не можем да пропуснем да споменем и големия портретист Рембранд ван Рейн. Произведенията му са вдъхновение за много други художници, фотографи и кинотвор-

---

<sup>21</sup> Sfumato (Italian: [sfu'ma:to], сфумато е техника в живописата, използвана за първи път от Леонардо да Винчи. Отличава се с наслоявания на полупрозрачни пластове велатурен лак, като се разместват контурите на всеки следващ слой. Това придава на картината особена, замъглена въздушна перспектива и по-голяма дълбочина на фона.

<sup>22</sup> [Манов, Стораро 2005]

ци. Нюансирането на светлината и цвета върху платното, потъването в кадифената дълбочина на мрака-фон на портретите предизвиква много емоции при съзерцаване на тези платна. Често източникът се съсредоточава само върху очите, ръцете или друг важен за въздействието елемент. По този начин някои елементи са подчертани и излизат на преден план, а останалото само допълва плътността на картината. Цветът също е използван много пестеливо и акцентиращо или допълващо, за да създаде дълбочина и да съсредоточи вниманието върху основната тема или портрет. Платната на художника разказват истории и провокират въображението да допълва невидимия характер на портретувания. Не е случайно, че в професионалните фото и кино среди има израз „Рембрандов портрет“. „Малките холандци“ от XVII в. също допринасят много за натрупване на опит от кинооператорите. Те ги предизвикват да изградят пространства, които носят уюта на ниската тоналност, на цветните нюанси, на дискретната осветеност на сюжетно важната част в композицията на кадъра.

Друго изкуство, което е сродено с киното, е театърът. Като произлизащо от него, в смисъл на спектакъл, то, дори в днешни дни, използва неговите пластични модели. Условността, символиката, акцентирането със светлина на определени елементи от пространството или персонажи въвежда въображението на зрителя в залата да допълни липсващите елементи и така активно да потъне в спектакъла. От една страна, е наблюдател, от друга – съучастник в сюжета. Приглушената тъмнина на салона съдейства за това доброволно себеотдаване. Когато в кинотворбата се използва този механизъм на изображение говорим за театрална естетика в него. Има кинотворби, които съчетават влиянието на определен художник и маниера на театралната естетика на киноизображението за създаване на определен вид киноразказ.

Филм, който съвместява вдъхновението от творбите на художник и киноизображение с театрален облик, е „Шърли: представи за реалност“<sup>23</sup> на Густав Дойч – режисьор, сценарист и художник. Оператор е Жерзи Палац, а костюмите са на Жулия Цеп.

---

<sup>23</sup> [Shirley 2013]

Основа на сценария и визията на продукцията са картини от творчеството на емблематичния американски художник Едуард Хопер<sup>24</sup> – реалист, модерен импресионист, график и илюстратор. Смята се за едно от големите имена в американската живопис. В повечето му маслени картини основна тема е самотата. В емблематичната „Нощни птици“ (Nighthawks – 1942 г.), с която художникът става известен, визуализира представите си за актуалния американски живот. Тази негова картина наподобява кадър от филм. За съжаление, никога няма да разберем какво е било преди тази сцена и какво след нея. Чувствата, които тя събужда в нас, могат да бъдат различни. Едни от нас може да си мислят за драма, втори – за филм на ужасите, а трети – за криминална история. Истината е, че картината е започната след атаката срещу Пърл Харбър, което предизвикало унилоост у американците. За разлика от съвременниците си, предпочели да уловят ярките светлини на забързания град и процъфтяващата индустрия, Хопър се съсредоточава върху преобладаващата, но слабо представена самота на жителите му. Газ-станции, замрели пейзажи, автобусни спирки и закусвални, опростени форми на мебели – все иконични символи на постмодерна Америка. От човешките лица в творбите му лъха неизказана примиреност с нюанс на цинизъм. Героите му изглеждат самотни и отдалечени един от друг. Неговите картини показват колко скрити истории има около и в нас и колко лесно е да ги видим, ако се оставим въображението да ни води... и ако не ни е страх от това, което може да открием. Платната му улавят моменти, които често изглеждат откраднати от нищо неподозиращите участници в сцената. Те са изпълнени с тишина, съзерцание, често със самота. Платната пораждат въпроси за отчуждението, подбуждат към самоанализ, отразяват застинали бури от емоции. Природата е герой в неговите картини, който подсилва чувствата. Всяко платно е застинал миг като кадър от кинолента. Не знаеш историята преди и след това. Въображението ти е свободно. Контрастни светлини и сенки, ярки цветове, балансирани композиции, динамика чрез многото диагонали и вертикали – светлинни или материални –

---

<sup>24</sup> Edward Hopper, 1882 – 1967.

в изображенията. Тази усамотена тишина всъщност е заредена с много въпроси и догадки и скрита динамика и драма.

Густав Дойч и Жерзи Палац са усетили характера на художника и са предали цялата енергия и философия, която струи от картините. Сценарият на филма е като дневник на Шърли – имажинерна червенокоса актриса. Датата е винаги една и съща, различна е годината. Периодът е от 1931 г. до 1963 г. Тринадесет картини на Едуард Хопър са декор на тринадесет истории, разказани от главната героиня. Шърли се придвижва сред геометрията на безличното градско съществуване и със своята изповед, описваща тринадесет пъти деня на една и съща дата, но от различни – тринадесет избрани – години, се опитва да намери съдържание на живота си. Освободената жена подлага на съмнение общоприетите роли в една връзка и размишлява над същността на театъра и политиката. Размислите ѝ са представени като вътрешни монолози зад кадър. Всеки епизод-картина започва в тъмнина (както начало на спектакъл) с откъси от радиопредавания. Те свързват личната история на героинята със значими събития от американската история (Голямата депресия, Втората световна война, ерата на Мак Карти, на Кенеди, Движението за граждански права). В интервю за ASC Press<sup>25</sup> Фредерик Елмс казва, че „мракът дава възможност въображението да остане отворено“, както приглушената тишина в театралния салон, когато светлините загаснат преди всяко действие. Тя само загатва силует, лице, среда, може да отключи взрив от емоции у зрителя. В мрака се чува информация от радиото, глъч от улицата или характерна мелодия за периода, който е в съответния сюжет – прочит на избраната картина. Филмът е много интересен синтез между изобразително изкуство и кино. Изображението прелива от едната в другата изразителност. Няма диалог, а глас зад кадър разкрива вълненията на Шърли. Това е начин да се докоснем и до всички социални и политически проблеми, разкрити в този екранен феномен. В личната съдба са отразени войните, които води Америка и социалните катаклизми, през които тя преминава в посочения период. Кадрите на филма започват

---

<sup>25</sup> [Bergery 2002]

като платно на Хопър или завършват по този начин. Киноизображението е с балансирана композиция, прецизна светлосянка, ярки цветове и реалистична атмосфера без нито един излишен елемент. Има точно и преценено движение в мизансцен и на камерата. Целият филм е заснет в павилионен декор с точно изградена среда от картините на Хопър.

Художникът Едуард Хопър е вдъхновител на много известни кинотворци като Хичкок, Ридли Скот, Вим Вендерс, Терънс Малик, Сам Мендес и др. За Густав Дойч творбите на Едуард Хопър не са само вдъхновение, а първопричина за сюжета на филма и основно присъствие в него.

Отговорността за изображението е в ръцете на художниците и операторите на филма под ръководството на режисьора, като превръща думите в образ. Те работят в много тясна връзка и сътрудничество, като извайват пластиката на киноизображението. Често се вдъхновяват за различни проекти от майсторите на четката, които са успели да пресъздадат триизмерното пространство на двуизмерна плоскост. Техният опит е основа за много вълнуващи кинопродукции. Новите технологии не нарушават старите правила на изграждане на концепция за визията на филма. Те само я усъвършенстват като подсилват драматизма, изграден от основната игра на светлина и сянка, на цвят и графичност. Взаимните влияния продължават и приключенията предстоят.

## РЕФЕРЕНТНИ ИЗТОЧНИЦИ

### Библиография

- АРНХЕЙМ, Рудолф, 1974. *Искусство и визуальное восприятие*. Москва: Издательство „Прогресс“. [ARNHEYM, Rudolf, 1974. *Iskusstvo i vizualnoe vospriatie*. Moskva: Izdatelstvo „Progres“.]
- МАНОВ, Божидар, 2004. *Еволюция на екранното изображение*. София: Аскони-Издаг. ISBN 954-854-278-1. [MANOV, Bozhidar, 2004. *Evolyutsia na ekrannoto izobrazhenie*. Sofia: Askoni-Izdat. ISBN 954-854-278-1.]
- ЯНЕВ, Теодор, 2006. *Операторът като автор на изображението и работата му със светлина в съвременната технология*. София: Аско-

ни-Издад. ISBN 987-954-383-077-0. [YANEV, Teodor, 2006. *Operatorat kato avtor na izobrazhenieto i rabotata mu sas savremennata tehnologia*. Sofia: Askoni-Izdat. ISBN 987-954-383-077-0.]

BERTHOME, Jean-Pierre, 2003. *Le décor au cinéma*. Cahiers du cinéma. ISBN 978-286-642-360-5.

МАНОВ, Божидар и Виторио СТОРАРО, 2005. Интервю. *Новинар*. 12.12.2005. ISSN 1312-0093. [MANOV, Bozhidar i Vittorio STORARO, 2005. Intervyu. *Novinar*. 12. 12. 2005. ISSN 1312-0093.]

BERGERY, Benjamin, 2002. *Reflections: Twenty-One Cinematographers at Work*. ASC Holding Corp. ISBN 978-093-557-816-4.

*Shirley: Visions of Reality*, 2013 [moving pictures]. Director Gustav Deutsch. Austria.

*Goya en Burdeos*, 1999 [moving pictures]. Director Carlos Saura. Spain.

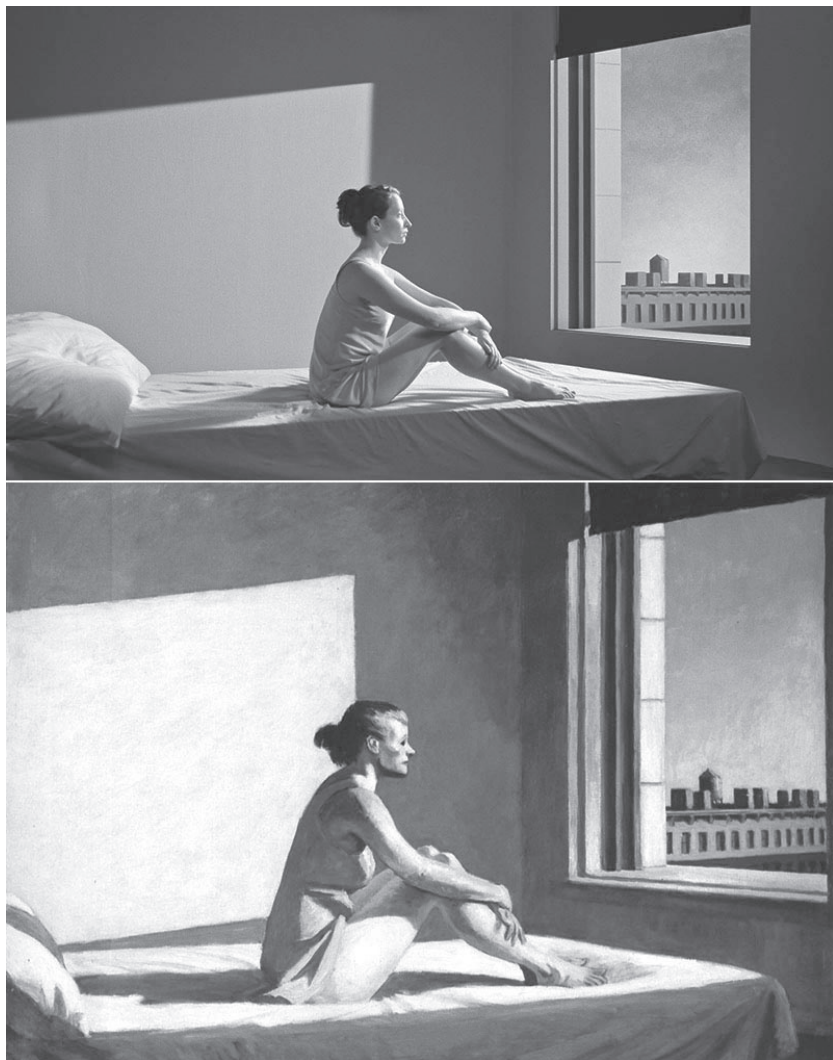
*Girl with a Pearl Earring*, 2003 [moving pictures]. Director Peter Webber.

### СРАВНЕНИЕ НА КАДЪР ОТ ФИЛМА НА Г. ДОЙЧ „ШЪРЛИ – ПРЕДСТАВИ ЗА РЕАЛНОСТ“ И ПЛАТНО НА Е. ХОПЪР



1. *Nighthawks* – Нощни птици – 1942 – Edward Hopper (Е. Хопър)





2. Платно на Е. Хопър и „Шърли – Представи за реалност“ на Г. Дойч –  
Сюрреалистична светлина (Вермеер) и цветност (Сезан) –  
самотен поглед през прозореца.



3. Платно на Е. Хопър и „Шърли – Представи за реалност“ на Г. Дойч – Цветност като при Сезан и сюрреалистична светлина – миг на колебание, на съмнение в избора („А сега накъде?“).

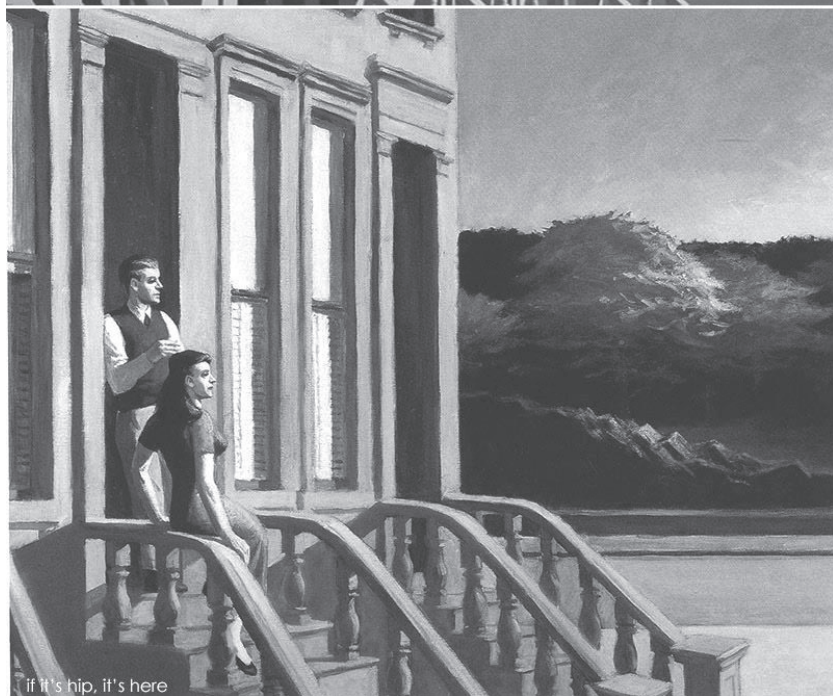


4. Платно на Е. Хопър и „Шърли – Представи за реалност“ на Г. Дойч – Самотни, отдалечени един от друг, всеки затворен в своя свят. Във филма светлината е ярка, което подсилва контрастиращото състояние на героите.



5. Платно на Е. Хопър и „Шърли – Представи за реалност“ на Г. Дойч – Самота, меланхолия, изолираност. Кадърът и композицията са вертикално разделени едновременен сюжет, показан в един кадър.





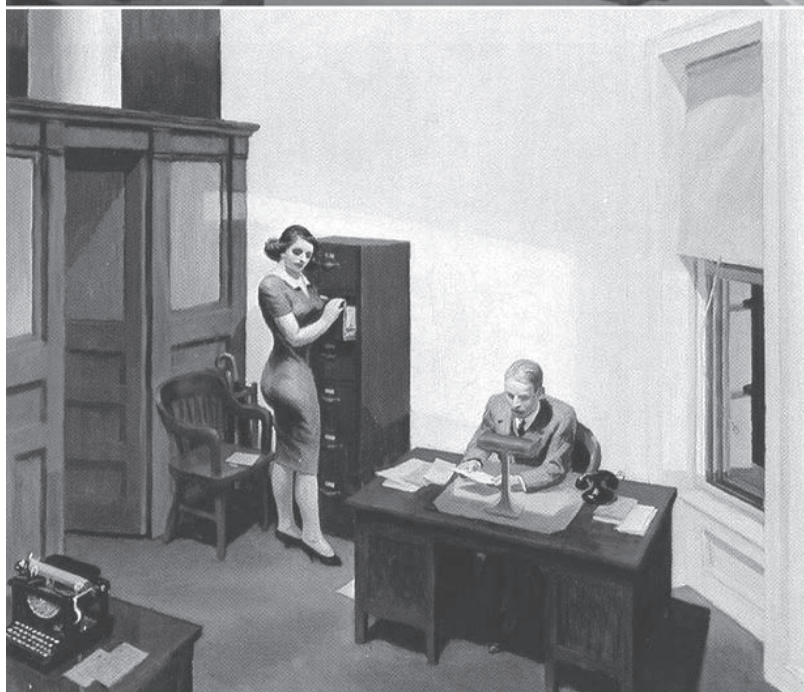
6. Платно на Е. Хопър и „Шърли – Представи за реалност“ на Г. Дойч – всеки преживява своя миг в мълчаливия си монолог.



7. Платно на Е. Хопър и „Шърли – Представи за реалност“ на Г. Дойч – изострената светлина и контрастният цвят на кадъра от филма подчертават състоянието на героите.



8. Платно на Е. Хопър и „Шърли – Представи за реалност“ на Г. Дойч – самотна неизвестност в непознатия град, скрито безпокойство и динамика, подсказани от вертикалите и леките диагонали и цветност на картината – кадъра.



9. Платно на Е. Хопър и „Шърли – „Представи за реалност“ на Г. Дойч – диагонали и вертикали, ярка цветност и категорична светлина, зад които се крие заряда на потиснато желание за контакт.