

**КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені ТАРАСА ШЕВЧЕНКА**

ІНСТИТУТ ЖУРНАЛІСТИКИ

КАФЕДРА КІНО- І ТЕЛЕМИСТЕЦТВА

ЕКРАНОЗНАВСТВО

Випуск 2

Збірка науково-методичних статей



Київ-2017

УДК 791 (082)
Е 45

Рецензенти:

Крупський І.В., доктор історичних наук, професор кафедри радіомовлення і телебачення факультету журналістики Львівського національного університету ім. І. Франка;

Михайлін Л.М., доктор філологічних наук, професор кафедри журналістики Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна, академік Академії вищої освіти України.

Рекомендовано до друку Кафедрою кіно- і телемистецтва Інституту журналістики КНУ імені Тараса Шевченка

Е 45. Екранознавство. Вип. 2 //Збірка науково-методичних статей [наук. редактор проф. Горевалов С.І., редактор-упорядник Десятник Г.О.]. – К. : КНУ, 2017. – с.

Збірка науково-методичних статей висвітлює актуальні питання історії і теорії кіномистецтва і телебачення, підготовки фахівців кіно і телебачення, історію і практику цього напрямку екранної педагогіки в Україні та світі.

Для студентів, що навчаються за спеціальностями «аудіовізуальне мистецтво та виробництво», «тележурналістика», викладачів і дослідників кіно-, телемистецтва та екранної педагогіки.

© Інститут журналістики
Київського національного університету
імені Тараса Шевченка, 2017

З М І С Т

ВСТУП

Екранна освіта в Україні – історія і сучасність

Горевалов С.І. Проблеми впровадження стандартів вищої школи в екранну педагогіку

Безручко О.В. Режисерська майстерня А.А. Народицького

Галицький В.В., Санніков Д.З., Філіпов В.К. Батьківщина повинна пам'ятати

Порожна С.Г. Вадим Львович Чубасов – режисер та екранний педагог

Лимар Л.Д., Десятник Г.О. Акторська майстерність – незамінне підґрунтя екранної творчості

Бадіон С.В. Про деякі аспекти інтерактивності як інструменту екранної педагогіки

Теорія і практика екранної творчості

Гоян В.В. Телевізійний репортер: нові концепти професії

Десятник Г.О. Кадр і план як визначальні терміни екранної творчості

Ширман Р.Н. Про деякі проблеми режисури документального фільму-портрету

З історії українського кіно і телебачення

Мужук Л.П. Фундатор українського телерадіопростору

Ищенко А.І. Історія українського телебачення крізь рядки програм телевізійних передач

Організація та виробництво телевізійних програм

Мурована К.В. Методика історичної реконструкції в сучасному кінотелевиробництві

Студентська творчість

Живиця О.Р. «За годину» (літературний сценарій короткометражного ігрового фільму)

ВСТУП

Збірка статей «Екранознавство» має на меті висвітлити сучасний стан екранної освіти в Україні, визначити важливі напрямки досліджень історії та сучасного процесу розвитку кіно, телебачення, Інтернет-відео, надати друковану трибуну для оприлюднення науково-методичних розробок викладачів, магістрів, студентів екранних закладів освіти, пошуку нових підходів до вирішення важливих питань теорії та практики екранної творчості.

Назва збірки відображає комплексний підхід науковців кафедри кіно- і телемистецтва Інституту журналістики КНУ імені Тараса Шевченка до досліджень в галузі кінознавства, теорії телебачення та відео, спільною кореневою ознакою яких є наявність обмеженого рамкою візуального сприйняття *екрану*.

Видання також відкрите і для висвітлення питань розвитку споріднених з екранною творчістю видів мистецької та журналістської діяльності, зокрема фотографії.

Важливим завданням збірки є поєднання науково-методичних розробок викладачів усіх вищих навчальних закладів та кафедр, які займаються підготовкою фахівців екранної творчості.

Матеріали, оприлюднені в збірці, можуть відображати точки зору авторів, які розходяться з концепціями упорядників збірки.

Екранна освіта в Україні – історія і сучасність

Горевалов Сергій Іванович

*кафедра кіно- і телемистецтва Інституту журналістики
Київського національного університету імені Тараса Шевченка*

ПРОБЛЕМИ ВПРОВАДЖЕННЯ СТАНДАРТІВ ВИЩОЇ ШКОЛИ В ЕКРАННУ ПЕДАГОГІКУ

Сучасна українська екранна педагогіка перебуває сьогодні на важливому етапі розвитку – триває робота з розробки та майбутнього впровадження стандартів вищої школи України в галузі кіно-, телемистецтва, яке отримало нову офіційну назву «аудіовізуальне мистецтво та виробництво». Цей термін має європейське походження і, безумовно, що разом із його запровадженням, повинні були б розпочатися певні зміни з метою нового самоосмислення або наближення до світової моделі підготовки фахівців нового старого напрямку.

Однак навіть побіжний погляд на опис предметної області стандарту, розробленого для бакалаврського рівня підготовки в цій галузі, наводить на роздуми.

В ньому – три невеличкі абзаци, названі «об'єкти вивчення», «теоретичний зміст предметної області», «цілі навчання». Останній завершується словами: «Процес навчання базується на іноваційних та практичних методологіях з використанням відповідної аудіовізуальної техніки».

Для того, щоб оцінити зміст цієї фрази, доцільно попередньо розглянути сучасний світовий досвід екранної освіти.

Престижних шкіл в цій галузі багато – Університет Південної Каліфорнії, Нью-Йоркський університет, Каліфорнійський університет в Лос-Анджелесі, Національна школа кіно і телебачення Великої Британії, Празька державна кіношкола, Французька державна кіношкола тощо. Кожна з них має свої плюси й мінуси, але спільним для всіх є, по-перше, величезна диспропорція між обсягами теоретичних і практичних дисциплін, які відносяться одні до одних приблизно в пропорції 3:7.

Як правило, обов'язкові теоретичні дисципліни читаються тільки на першому курсі. Це загальна теорія екранної творчості, історія кіно, дисципліни соціологічного, психологічного, антропологічного спрямування, тобто ті, що дають майбутнім екранним фахівцям інструменти для пізнання дійсності, суспільства, психології людини.

Всі інші напрямки теоретичної підготовки студенти можуть отримати на другому і третьому курсах, але тільки у вигляді спецкурсів абсолютно вільного вибору студента і найчастіше – за окрему плату.

Зазвичай вже на першому курсі студенти починають знімати невеличкі однотипні за змістом завдань екранні роботи – по 3-4 в семестрі. При цьому в кожній наступній роботі студенти повинні виступати в іншій творчо-технічній іпостасі: режисер, продюсер, оператор, сценарист, звукорежисер, художник, актор, монтажер тощо. Найчастіше тільки наприкінці другого курсу студенти обирають екранну професію, яка найбільше прийшлася їм до душі з числа випробуваних.

Характерною рисою іноземних кіношкол є повна відсутність інституту художніх керівників курсу. Максимум, що є, та й то далеко не всюди – куратори, які тим чи іншим чином організують та контролюють навчальний процес. Ідеологією більшості кіношкіл є свідоме надання студентам найширших можливостей для самовизначення свого

індивідуального стилю. Технології такого підходу майже всюди однакові – невтручання педагогів у процес формування творчого задуму, наявність величезних можливостей отримувати творчо-виробничий досвід безпосередньо від знаних практиків і, головне, технічні можливості.

На кожному курсі на певну, поки що умовну, спеціалізацію набирають 6-8 чоловік на основі дуже жорстких конкурсів. Є, щоправда, приклади достатньо ліберального відбору значної кількості студентів, але – з наступним безжальним відрахуванням тих, хто не виконує в повному обсязі творчо-виробничі завдання.

По-перше, це дає змогу максимально індивідуалізувати роботу з кожним студентом, а по-друге – збалансувати технічні можливості кіношкіл. Саме ці можливості є головним підґрунтям навчального процесу. Не кажучи вже про французьку національну кіношколу «Femis», яка володіє найкращою серед світових шкіл технічною базою, в усіх кіношколах світу можливості забезпечення знімального процесу повністю відповідають кількості студентів та змісту навчальних завдань. На жаль, в сучасній Україні про це не може бути й мови через брак фінансування.

Ще одна особливість – залучення до навчального процесу великої кількості діючих фахівців кіно і телебачення високої кваліфікації – те, про що в Україні, яка через багаторічну дезорганізацію фільмовиробництва втратила кілька поколінь кінематографістів, і не йдеться..

Все це дає підстави говорити про те, що поняття «іноваційні та практичні методології з використанням відповідної аудіовізуальної техніки» стосовно вітчизняної екранної педагогіки можна застосовувати лише умовно.

Навіть ті кіношколи, які мають більш-менш професійну телезнімальну технічну базу, можуть забезпечити лише її використання в якості навчального обладнання для телеоператорів та ведучих телепрограм і подекуди – для первинної підготовки звукорежисерів. Технічне забезпечення екранних студентських робіт майже повністю покладено на самих студентів, на щастя яких сьогодні є фотоапарати з високою якістю відеофіксації та розгалужена комерційна мережа технічного забезпечення кіно-, відеозйомок. Однак ці паліативи дозволяють розвивати здебільшого тільки творчі здібності студентів, але ніяким чином не створюють умови для органічної інтеграції у повноцінний професійний аудіовізуальний процес.

Через брак техніки, відсутність необхідного фінансування та перевантаженість навчальних програм загальноосвітніми предметами неможливо організувати і безперервний процес створення повноцінних екранних робіт, кількість яких у кожного студента, провідних кіношкіл світу складає приблизно 20 одиниць.

Всі ці фактори змушують відповідні кафедри консервувати безумовно застарілу систему підготовки режисерів та продюсерів кіно і телебачення з першого до останнього дня навчання в творчій майстерні одного художнього керівника.

Саме режисерів і продюсерів, оскільки підготовка фахівців всіх інших спеціальностей базується в основному на вмінні реалізовувати творчий потенціал через технічні засоби (в тому числі і власного організму телеведучих), а творчий самовияв операторів, звукорежисерів, монтажерів, телеведучих, акторів екранного профілю обмежений саме творчим світобаченням режисерів і продюсерів.

Тому, говорячи про «іноваційні та практичні методології», мабуть слід перш за все казати про пошук організаційних та методичних рішень, які б дозволили хоча б частково подолати відставання національної екранної освіти від світового досвіду.

Практично може йтися про певні компроміси, які дозволять хоча б частково поєднати світовий досвід з нашими технічними можливостями. Скажімо, на режисерському факультеті Нью-Йоркського університету достатньо жорстко обумовлюються різноманітні типи зйомки, руху камери, характер висвітлення ситуацій тощо. Третій курс студенти взагалі майже повністю присвячують різноманітним вправам,

які моделюють певні екранні ситуації. Приблизно так само на третьому курсі студенти Femis здебільшого виконують спеціальні режисерські вправи.

Всі ці завдання студенти вирішують в ході створення короткометражних фільмів. Однак природа таких завдань аж ніяк не зміниться, якщо знімати їх окремо – у вигляді екранних вправ. Зокрема, саме до такого висновку паралельно дійшли художній керівник режисерського курсу Вищих курсів режисерів і сценаристів В. Хотиненко та автори виданого в Києві підручника «Кінотелережисура як навчальна дисципліна та методика її викладання» О. Безручко і Г. Десятник [К. : КиМУ, 2013. – 244 с.].

Йдеться про те, що згідно цієї інтенсивної методики студенти постійно створюють кількакадрові етюди, які відображають величезну гаму типових для екранної творчості ситуацій, обставин, дій, взаємин, образні системи матеріального світу. Наприклад, «співчуття», «різні дії на передньому та задньому планах», «музика, що замінює зміст розмови» тощо. Таких етюдів може бути кілька сотен. Щотижня ведеться ґрунтовний аналіз робіт. Наявні на сьогодні результати цієї форми навчання дають змогу говорити про її високу ефективність. Студенти не тільки напрацьовують вміння реалізовувати реальні екранні обставини, але й активно залучають творчу фантазію задля надання суто практичним завданням драматургічного змісту. Дуже важливо, що ця робота не вимагає особливого технічного забезпечення та додаткового фінансування.

Ще одна проблема: всі провідні кіношколи, відкинувши інститут художніх керівників, пояснюють це тим, що наявність авторської школи нівелює творчу індивідуальність студентів і прагнуть до якомога більшого залучення до навчального процесу навіть не просто практикуючих кіномитців, але митців широко відомих, аж до першорядних «зірок» світового кіномистецтва. Зокрема, французька Femis, щорічно змінюючи викладацький склад, запрошує близько 300 провідних фахівців для читання окремих спецкурсів, проведення майстер-класів, практичних занять. Серед них такі митці, як Вуді Аллен, Люк Бесон, Квентін Тарантіно та ін.

Слід вказати, що далеко не завжди така позиція керівництва кіношкіл викликає захоплення студентів. У тій самій Femis неодноразово відбувалися студентські акції і навіть страйки з вимогами хоча б призначити в навчальні групи творчих кураторів.

До того ж, система авторських творчих майстерень десятиліттями забезпечувала високий рівень підготовки студентів у ВДІКу та на кінофакультеті Київського театрального інституту. Однак то були часи достатньо великого за обсягом радянського фільмовиробництва і кожен провідний режисер – майстер курсу, мав змогу залучити своїх студентів до активної реальної практики на виробництві власних фільмів. Значна частина цих майстрів очолювала й творчі об'єднання на кіностудіях, що давало змогу студентам досить вільно обирати саме ту практику, яка їх найбільше приваблювала. Ці обставини майже повністю компенсували недостатні можливості навчальних кіностудій, які, доречі, загалом забезпечували виконання навчальних екранних робіт.

Нині, коли внаслідок тотальної комерціалізації кіно і телебачення, організація навіть найпростішої виробничої практики стає майже актом героїзму екранних кафедр, про збалансованість теоретичної та практичної підготовки годі й мовити.

Природно, що за відсутності повноцінної виробничої практики, студенти формують своє творче світобачення виключно в творчо-психологічному полі майстра та його власного творчого досвіду, який з року в рік у більшості екранних педагогів зменшується через брак власних екранних робіт.

Можливо певною протиположною за нинішніх умов могли б стати по-перше – значне збільшення майстер-класів та спеціалізація майстрів в межах одного курсу – відповідно до характеру курсових робіт, які студенти зобов'язані створювати згідно навчальних планів.

І якщо перше за умов відсутності необхідного фінансування та обмеженої кількості екранних митців, здатних до проведення майстер-класів, проблематично, то питання спеціалізації педагогів вимагає ретельного вивчення та хоча б експериментальної перевірки.

Тобто, різні майстри могли б, умовно кажучи, вести процес початкового засвоєння професійних знань та навичок на першому курсі, опанування майстерністю документальних екранних творів на другому курсі, ігрових – на третьому, керувати створенням випускної кваліфікаційної роботи на четвертому курсі. Можливо, що це не тільки урізноманітнить та поглибить систему професійної підготовки, але й дасть змогу студентові краще самовизначитись із власною стильовою манерою.

Суттєвою є також необхідність відповідних державних органів втрутитися в процес організації виробничої практики студентів екранних спеціальностей – хоча б на базі кінематографічних і телевізійних організацій державної, суспільної та комунальної власності.

Безсумнівно одне – накопичені проблеми українського кіно і телебачення створюють ще серйозніші проблеми екранної освіти і вирішувати їх слід комплексно, невідкладно і системно. Тільки за цих умов можна спрямувати творчий потенціал багатьох здібних студентів усіх екранних навчальних закладів до реалізації цього потенціалу на благо вітчизняної культури.

Безручко Олександр Вікторович

*кафедра режисури телебачення факультету кіно і телебачення Київського національного університету культури і мистецтв,
кафедра кіно- і телемистецтва Інституту журналістики Київського національного університету імені Тараса Шевченка*

РЕЖИСЕРСЬКА МАЙСТЕРНЯ А.А. НАРОДИЦЬКОГО

Кінорежисер, сценарист, кінопедагог Абрам Аронович Народицький (справжнє ім'я – Авраам, іноді в титрах – Аркадій, 15.10.1906 р., Гомель – 12.04.2002 р., Київ) відомий не лише своїми фільмами, але й педагогічною діяльністю на кінофакультеті Київського державного інституту театального мистецтва (КДІТМ) ім. І.К. Карпенка-Карого (нині – Інститут екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого).

У становленні будь-якої людини важливу роль відіграють вчителі, працелюбність і бажання людини самовдосконалюватися. Абраму Народицькому пощастило: в Ленінграді з 1925 року він працював у творчій майстерні визначних майстрів кіно Г.М. Козинцева та Л.З. Трауберга. Крім того, поєднував навчання на кіновідділенні Ленінградського інституту історії мистецтв з роботою редактора-монтажера обласного відділу кінопрокату в Ленінграді.

Після закінчення інституту Абрам Народицький працював сценаристом і режисером на Ленфільмі. Його фільм «Юність поета», присвячений лицейським рокам становлення Олександра Пушкіна, 1937 року було відзначено Золотою медаллю Всесвітньої виставки у Парижі.

У перші найважчі воєнні роки А. Народицький став бійцем винищувального батальону, був поранений, а після демобілізації повернувся до режисерської творчості – спочатку на об'єднаній Ашхабадській та Алма-Атинській кіностудії (1942–1947); потім на студії «Київтехфільм» (1948–1950), яка пізніше стала уславленою Київською студією науково-популярних фільмів; і, нарешті на Київській кіностудії художніх фільмів ім. О.П. Довженка, де поставив фільми: «Командир корабля» (1954, режисер), «Вогнище безсмертя» (1956), «Прапори на баштах» (1958), «Бумбараш» (1971, т/ф, у співавт. з М. Рашеевим. Приз за режисуру Всесоюзного фестивалю телефільмів, Ташкент, 1973) та ін.

З 1962 року, тобто майже від моменту заснування кінофакультету Київського державного інституту театального мистецтва, А.А. Народицький був залучений до виховання молодих митців екрана. Від 1974 до 1979 року був художнім керівником майстерні режисерів художнього фільму, до якої входили Леонід Горовець, Юхим Гальперін, Андрій Загданський, Ігор Гузеєв, Микола Федюк та ін..

Дипломований випускник гірничого інституту та зятятий кіноаматор Ю. Гальперін, зважаючи на спогади О. Мусієнко, настільки сподобався майстру, що він взяв його вже фактично після закінчення іспитів: «На нашу думку, саме цей студент творчо був найбільш близький Народицькому. Недарма майстер взяв його на курс, коли формально творчі конкурси вже завершилися» [5, с. 180].

Юхим Михайлович Гальперін (нар. 30.8.1946 р., м. Дніпропетровськ) під час навчання у А.А. Народицького зняв, зокрема, документальний фільм «І приходить час іспитів» (1975, спільно з Леонідом Горовцем), який відкривав фестиваль «Молодість» 1975 року; короткометражний художній фільм «Твір на вільну тему» (1978, автор сценарія і режисер, приз Всесоюзного кінофестивалю «Амірані», Тбілісі, Грузія) за оповіданням відомої тогочасної радянської письменниці В. Токаревої; короткометражний художній фільм «Старий» (1979 автор сценарію та режисер; приз глядацьких симпатій і приз Міжнародного кінофестивалю «Молодість» (1987, Київ, Україна).

А.А. Народицький приніс у навчальний процес той чарівний присмак мистецької свободи, постійної гри, самобутнього ставлення до пластичного образного виразу дійсності, яким відзначалася колись його власна школа – Фабрика ексцентричного актора під керівництвом Г. Козинцева та Л. Трауберга. Доречі, одним з її учнів був однокашник А. Народицького визначний майстер кінопедагогіки С.А. Герасимов.

Але водночас, А.А. Народицький на все життя засвоїв та жорстко вимагав від своїх студентів властиву школі ФЕКСів сувору виконавську дисципліну, необхідність послідовного накопичення знань та вмінь, які в такій складній творчо-виробничій системі як кінематограф сприяють органічному поєднанню творчих здібностей студента та його професійного вишколу.

Ще одним важливим чинником педагогічної школи А. Народицького була величезна увага до сценарної справи. Автор багатьох сценаріїв і досвідчений редактор, Абрам Аронович не мислив режисури без повноцінного, дійсно авторського ставлення до екранного твору. Не дивно, що більшість його студентів не тільки стали гарними режисерами, але й авторами літературної першооснови власних стрічок.

Все життя і значна частина екранної творчості майстра були відзначені громадянською мужністю, а тому не дивно, що в часи, які потім назвуть «Брежневським застоєм», навчав своїх учнів не лише вмінню писати сценарії і знімати за ними фільми (хоча і він, і потім його студенти це вміли робити чудово), а передусім бути справжніми особистостями, які не боялися відстоювати власні громадянські переконання у творах і житті.

Дипломною роботою студента Юхима Гальперіна (в якому він знову виступив як автор сценарію і режисер) став короткометражний художній фільм «Старий» (1979), в якому молодий митець «точно відчув ті ознаки стагнації, що її переживало уже на той час радянське суспільство. І чи не найперше вони почали вимальовуватись у дитячому середовищі» [5, с. 182].

Сам постановник згодом іронізував, що волею долі одним з перших його аматорських фільмів була, як він зазначав, чиста кон'юнктура «Урочиста лінійка піонерської групи школи № 38. Прийом у піонери». І хоч режисер розумів, що попри бажання правдиво відображувати життя, важко запобігти кон'юнктурі, в фільмі «Старик» йому вдалося від тієї самої кон'юнктури відмовитись. До речі, автор уважав, що робота над фільмом допомагала йому самому «вичавлювати» з себе кон'юнктурника» [4, с. 83].

Дипломна робота спричинила страшний скандал – її розглядали на всіх рівнях. Як згадувала О. Мусяєнко: «Цього постановникові не могли подарувати ті, від кого залежала подальша доля фільму. Неприємності почалися вже в інституті. Згодом ми, співробітники кінофакультету, хвалилися, що в нас був свій «поличний» фільм. Не допомогло й те, що картину було знято на кіностудії ім. О. Довженка. Навпаки, вона так налякала директора А. Путінцева, що той тремтячим голосом сказав, що не бажає покласти свій партквиток» [5, с. 182–183].

Незважаючи на це, майстер відстоював свого учня і його фільм, а тому і його як художнього керівника хотіли звільнити з інституту. Лише втручання кінорежисера, громадського діяча і кінопедагога Тимофія Васильовича Левчука допомогло врятувати педагога та його учня.

У той же час професійні кінокритики сприйняли фільм Ю. Гальперіна прихильно. Так, зокрема, відомий радянський кінокритик В. Кічін зазначав: «Фільм точний за спостереженнями, серйозний за висновками, зроблений не лише з доброю усмішкою, але й тривогою за дітей, якщо вони змалку звикають до кон'юнктури, звикають враховувати її, лавірувати в ній. У молодого режисера є потреба виговоритися, впливати своїм мистецтвом на світ, а не просто працювати на знімальному майданчику завдяки даному дипломом праву» [2].

Звернемо увагу, що студентська робота, яка спричинила стільки галасу, 1987 року отримала приз глядацьких симпатій і приз журі Міжнародного кінофестивалю

«Молодість» (Київ), хоча й через вісім років після виходу, вже у добу Горбачовської «перебудови».

Юхим Михайлович Гальперін після здобуття диплома написав декілька сценаріїв для науково-популярних фільмів, готував сюжети для дитячого гумористичного кіножурналу «Єралаш» (1983–1987); як режисер-постановник зняв на Свердловській кіностудії музичну кінокомедію «Ось такі чудеса» (1982); на кіностудії ім. М. Горького – шкільний «фільм жахів» «Будинок з привидами» (1987); за кінокомедію «Сеніт зон» (1990, приз глядацьких симпатій і приз журі Всесоюзного фестивалю кінокомедії «Золотий Дюк» (Одеса).

З 1992 року живе у Сполучених Штатах Америки, ведучий і продюсер телевізійного каналу WMNB (США). Як автор сценарію, режисер, а в деяких випадках і продюсер зняв декілька документальних фільмів: «Ребе» (1996), «Роль сусіда в історії» (1998), «Дев'ять грамів чистого срібла» (1999), документальний телевізійний серіал «Гаріки і людинки» (2001).

Крім того, багато років Ю. Гальперін намагається зняти в Україні повнометражний художній фільм «Ісаак і Маргарита».

Оксана Мусієнко вважає, що проект повнометражного художнього фільму «Ісаак і Маргарита», який багато років Юхим Гальперін планує відзняти у кооперації з Україною, є актом вдячності Вчителю: «Вірний своїм заданим ще Майстром, орієнтирам на широку глядацьку аудиторію, Гальперін обрав варіант вічної історії кохання сучасних Ромео і Джульєтти, але в жанрі ліричної комедії» [4, с. 91].

Проте цього чудового послужного списку Ю.М. Гальперіна могло б і не бути, якби його вчитель А.А. Народицький, спочатку не надав шанс працювати в кіно, прийнявши до своєї майстерні на кінофакультеті, а наприкінці навчання, ризикуючи власною посадою і добробутом, не відстояв свого учня як людину та митця.

Доля Юхима Гальперіна, за думкою О.С. Мусієнко, в чомусь була характерною для покоління молодих митців 80-х: «Їх творчий потенціал так і не був виявлений повною мірою, хоч створені ними фільми, навіть наперекір жорстким обставинам, свідчать про високе мистецьке обдарування» [5, с. 181].

Маючи плідний досвід роботи в різних видах кіномистецтва, А.А. Народицький надавав своїм учням можливість реалізуватися у різних видах і жанрах екранної творчості: «Майстер вважав, що творча інтуїція підкаже і той матеріал, і характер його втілення, в якому майбутній режисер зможе найповніше реалізуватися як творча особистість» [5, с. 179].

Леонід Горовець надавав перевагу жанровим ігровим стрічкам. Цю тенденцію він продовжить і отримавши диплом режисера. Микола Федюк тяжів до естетики поетичної школи, точніше, до експресіоністської образності.

Цікавим були студентські роботи Андрія Загданського та Ігоря Гузеєва, до вели свій пошук на ниві науково-популярного кіно. Першого цікавила соціальна, психологічна тематика; Гузеєв звертався до сюжетів, можна сказати, сенсаційних. Безперечним успіхом користувався його дипломний фільм «Плавати раніше, ніж ходити» про народженні дітей у воді.

Микола Васильович Федюк є одним з найкращих других режисерів Національної кіностудії художніх фільмів ім. О.П. Довженка. 1991 року у співавторстві з Віктором Соловійовим зняв як режисер-постановник фільм «Нам дзвони не грали, коли ми вмирили». З ним автор дослідження познайомився ще студентом четвертого курсу кінофакультету КДІТМ ім. І.К. Карпенко-Карого, коли працював асистентом режисера на повнометражному художньому фільмі Л.П. Єфименко «Аве Марія!» (1998), де М.В. Федюк працював кінорежисером (другим режисером). У 2000–2002 рр. автор працював кінорежисером на знімальному майданчику, а Микола Федюк кінорежисером по плануванню на складнопостановочному історичному художньому фільмі «Молитва за гетьмана Мазепу» (2002), автором сценарію, режисером-постановником і оператором-постановником якого був Ю.Г. Ілленко. У кожній роботі Микола Васильович

демонстрував високий клас професіоналізму, організованості, творчої зацікавленості. Постійно відчувалися властиві і йому, і його однокурсникам школа великого кіно, відданість культурним традиціям режисерського творчого цеху.

Леонід Борисович Горовець (7.10.1950 р., Київ – 10.02.2000 р., Київ) після закінчення 1973 року Київського державного університету ім. Тараса Шевченка вступив до майстерні А.А. Народицького, після закінчення якої від 1979 року до 1985 року був режисером-постановником Київнаукфільму.

Як режисер зняв художні фільми «Родима пляма» (1987), «Поляна казок» (1988). 1990 року його художній фільм «Дамський кравець» отримав премію авторського кіно в італійському місті Сан-Ремо за найкращий режисерський дебют.

Найкраще з педагогічної спадщини свого майстра Леонід Горовець передавав уже власним учням на кіно відділенні Тель-Авівського університету; працював на ізраїльському телебаченні, створив кілька цікавих кінострічок, а на початку 2007 року повернувся до України, де знімав фільми «Справжнє чудо» (2007, режисер, продюсер), «Доторкнутися неба» (2008, режисер), «Король, дама, валет» (2008, режисер), «Чоловік моєї удови» (2008, сценарист, режисер).

Український режисер-документаліст Ігор Якович Гузєєв (нар. 6.08.1952 р., Київ) знімав документальні фільми, зокрема, «Альбом» (1992).

Український, російський та американський режисер документального кіно, незалежний продюсер документального кіно Андрій Євгенович Загданський (нар. 9.03.1956 р., Київ) після закінчення з червоним дипломом майстерні А.А. Народицького відслужив у лавах Радянської армії, а з 1981 року почав працювати на студії «Київнаучфільм»: робив рекламу, навчальні фільми для іноземців тощо.

1988 року, за часів горбачовської «перебудови», Андрій Загданський разом з однодумцями-кінематографістами створив незалежне творче об'єднання «Четвер», де зняв, зокрема, свій перший повнометражний фільм «Глумачення сновидінь» (гран-прі Всесоюзного кінофестивалю неігрового кіно у Воронежі (1990), участь у багатьох міжнародних кінофестивалях – в Амстердамі, Лондоні, Нью-Йорку, Кракові, Санкт-Петербурзі, Сан-Франциско, Буенос-Айресі, Мадриді).

Від 1990 до 1992 року був секретарем Національної спілки кінематографістів України, потім переїхав до США, отримавши «грін-карт» на проживання як «іноземець видатних здібностей».

Андрій Загданський працював на телебаченні, отримував Рокфеллерівську стипендію (1994), викладав у New School University. 1996 року створив власну незалежну компанія AZ Films L.L.C.. Як режисер створив фільми: короткометражний фільм про Нью-Йорк після трагедії 11 вересня 2001 року «Шість днів у Нью-Йорку» (2001), повнометражний фільм «Вася» (2002, приз журі New York Expo (2002) і диплом журі кінофестивалю «Вікно в Європу» у Виборзі (2003) про російського художника Василя Ситникова, якого офіційна радянська медицина оголосила божевільним; документальну стрічку «Костянтин та Миша» (2006, диплом журі правозахисного кінофестивалю «Сталкер» у Москві) про російського поета-авангардиста, видавця 9-томної антології російської поезії Костянтина Кузьмінського та його дружину Емму; документальний фільм про помаранчеву революцію 2004 року «Помаранчева зима» (2007, Приз на іспанському фестивалі Punto de Vista і перший приз журі кінофоруму Black Maria в Америці), документальну драму про власного батька, відомого українського сценариста, головного редактора Київнаукфільму Євгена Петровича Загданського «Мій батько Євген» (2010, диплом журі II-го Київського міжнародного кінофестивалю з формулюванням «За драматичну інтерпретацію історії країни через долі сім'ї кінематографістів»; участь у програмі «Майстри» IDFA в Амстердамі; на російському фестивалі авторського документального кіно «АРТДОКФЕСТ-2010» удостоєний Національної премії в галузі неігрового кіно й телебачення «Лаврова гілка» в номінації «Кращий неігровий кінофільм») [1].

Безумовно, що життєву активність, різнобічний професіоналізм всіх цих талановитих кінематографістів було закладено в роки навчання у А.А. Народицького. Як зазначала О.С. Мусієнко: «Пригадуючи ті роки, можна сказати, майстрові вдалося створити курс гармонійний і цілісний, попри те, що це були люди різні за віком і різні за характером своїх мистецьких уподобань. Шкода, але в більшості своїй творчий потенціал випускників цього курсу не був використаний повною мірою. Втім, дехто з них уже в своїх студентських роботах спромігся продемонструвати неабиякі мистецькі можливості» [5, с. 179]. Власне, те саме можна сказати і про самого Майстра, який достойно прожив майже століття.

Література

1. Гордійчук І. Андрій Загданський: Мій фільм – про батька, епоху, біль розлуки... і про любов / Ірина Гордійчук // День. – 2011. – № 39.
2. Кичин В. С чего начинается режиссер / В. Кичин // Литературная газета. – 1980. – 26 марта. – С. 10.
3. Клименко С. Вчитель і наставник / С. Клименко // Про Тимофія Левчука : зб. ст., нарисів, інтерв'ю. – Київ, 1982. – С. 100–103.
4. Мусієнко О. С. Кінорежисер: шляхи і доля. До творчого портрету Юхима Гальперина / О. С. Мусієнко // Сучасні проблеми художньої освіти в Україні : зб. наук. пр. – Київ, 2012. – Вип. 7 : Сучасні стратегії екранної освіти: українська версія. – С. 77–92.
5. Мусієнко О. С. Майстер і його учень / О. С. Мусієнко // Науковий вісник КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого : зб. наук. пр. – Київ, 2012. – Вип. 11. – С. 178–187.

*Галицький Володимир Васильович,
Санніков Дмитро Захарович
Філіпов Віталій Кирилович*

*кафедра кіно- і телемистецтва Інституту журналістики
Київського національного університету імені Тараса Шевченка*

БАТЬКІВЩИНА ПОВИННА ПАМ'ЯТАТИ

24 листопада 2014 року виповнилося 100 років від дня народження заслуженого діяча мистецтв України кінооператора Віктора Олексійовича Смородіна. В тому, що подія ця пройшла непоміченою, немає нічого дивного – в тому зламі, який переживала того року Україна, було не до ювілеїв такого рівня. Але нехай із запізненням, але не згадати про Віктора Олексійовича не можна було б хоча б тільки через те, що він єдиний з усіх радянських кінооператорів, про якого у грізний воєнний час відомий поет написав віршований рядок: «Нікогда не забудет Родина оператора В. Смородина». Але цю поетичну оцінку Віктор Смородін відпрацював усе своє яскраве на творчість і рацію життя.

1937 року 23-річний Смородін закінчив операторський факультет Київського кіноінституту і залишився в ньому асистентом кафедри кінозйомки. Через чверть віку цей вибір виявився для нього визначальним.

На жаль, інститут майже тоді ж перейшов у розряд суто технічних; талановиті студенти здебільшого переїхали до ВДІКу, а молодий оператор занудьгував, маючи справу здебільшого з майбутніми кіноінженерами.

Отож 1940 року і перейшов на Українську студію хронікально-документальних фільмів, де зібралася блискуча команда молодих українських кінооператорів-документалістів. Новостворена студія тільки починала свою роботу, а тому знімали здебільшого інформаційні сюжети до кіножурналів, готуючись до значних екранних робіт. Але почалася війна.

Практично всіх київських операторів спрямували в Діючу армію. Імена цих митців сьогодні стали легендою кінодокументалістики – Микола Биков з його нечуваним героїзмом і самопожертвою заради змістовного кадру; Валентин Орлянкін – один з кращих фронтових кінооператорів світу; Ісак Кацман – всюдисущий літописець війни, героїзму, а в післявоєнні роки – патріарх спортивної кінодокументалістики; Ізраїль Гольдштейн – остання легенда 50-річного радянського періоду Укркінохроніки; Григорій Островський – однокашник та фронтовий співавтор В. Смородіна на зйомках фільму «Орловська битва»... Всіх не перелічиш в короткій статті.

Саме війна розкрила творчий та людський потенціал Віктора Смородіна.

Вже 26–29 червня 1941 року разом з київським колегою оператором Володимиром Ковальчуком він зняв одну з перших перемог Червоної армії – повний розгром німецької танкової дивізії генерала Мільча.

Одразу ж потрапивши в оточення, В. Ковальчук і В. Смородін зафіксували на останніх метрах плівки і єдині кадри виходу з оточення радянських бійців з гарматою, яку на руках тягнуть через ліс.

Тільки на 28-й день матеріал потрапив до Москви. Ситуація на фронтах складалася так, що було вже не до тої першої значної перемоги і тим більше – не до оточених бійців. Через це унікальні кінокадри пролежали в архіві до 1944 року, коли О. Довженко та Ю. Солнцева використали їх у фільмі «Перемога на Правобережній Україні».

Прошло кілька місяців. Під час зйомки на передньому краї, побачивши, що в роті загинули всі офіцери, оператор Віктор Смородін відклав камеру, піднявся під зливою куль з окопу і повів в атаку бійців підрозділу, в якому проводив зйомки. Дивом він залишився живим і продовжив знімати в захоплених ворожих траншеях.

А 1944, коли О. Довженко монтував зняті ним безцінні кадри 1941 року, сам В. Смородін знімав на черговій передовій, стікаючи кров'ю і відштовхуючи санітара, аби не заважав зйомці.

Він знімав у звільненому від ворога Харкові, на Орловській дузі; його ім'я – в титрах повнометражного фільму «Визволення Чехословачії». Відзняті В. Смородіним кадри – вагома частина безцінного скарбу – хроніки Другої Світової війни. А сам він потрапив у кадр тільки один раз – цей кадр, відзнятий невідомим його побратимом-оператором, включено в документальний фільм «Поруч із солдатом»: роздягнутий Віктор Смородін стоїть по пояс у воді і не звертаючи уваги на обстріл знімає переправу бійців через Дніпро.

Разом з І. Кацманом та В. Орлянкіним Віктор Смородін – один з основних операторів довженківського шедеву «Битва за нашу Радянську Україну». Саме їх у тільки-но звільненому від фашистів Києві мудрими словами наставляв Олександр Петрович: «Знімайте працю солдата. І окоп він копає, і себе захищає, і ворогів знищує – це він працює».

З війни Віктор Олексійович прийшов з орденами Бойового Червоного прапора та Червоної Зірки.

Післявоєнна кінохроніка, на жаль, швидко перетворилася на постійний офіціоз. Реальне людське життя дуже часто підмінялося інсценівками, або просто показувалось поверхово. В. Смородіну, який по вінці хлібнув фронтової життєвої правди, все це було нецікаво. І тут довоєнна навчальна діяльність сталася у нагоді. Він став директором і, звісно, оператором навчально-виробничої студії Київського державного університету ім. Т.Г. Шевченка. Діяльність відомчих кіногруп була на той час в Україні зовсім новою справою і вимагала осмислення. Так з'явилося перше – ще дуже невеличке, видання Віктора Олексійовича: «Применение киносъёмки в работе университета», видане 1954 року.

Ця рідкісна нині брошура привела військового кінохронікера на новий «передній край». В країні розпочинався рух кіноаматорів, масовим ставало захоплення фотографією. В. Смородін став одним з перших та одним з найактивніших пропагандистів нової громадської справи.

1957 року він випускає в Москві цікаву й досі книжку «Фотографирование природы»; у 1960-му – «Покупателю о фото- и киноаппаратах». Потім одна за одною виходили написані Віктором Олексійовичем самим чи у співавторстві змістовні видання: «Киносъёмочный аппарат Киев-16-С-2», «Творчі основи самодіяльного фільму», «Мистецтво кінооператора», «Самодіяльна кінозйомка в школі», «Визначення експозиції при кінозйомках», «Композиція кінокадру» та ін. Великою популярністю у кіноаматорів користувалися створені В. Смородіним разом з його другом та давнім співавтором Аркадієм Ципенюком книжки «Ви знімаєте фільм», «Проміння малого екрану. Поради кіноаматорам».

Популяризаторський хист В. Смородіна стався у нагоді і в кіно. Фільм «Атом допомагає нам», створений за його (спільно з О. Єлізаровим) сценарієм, 1958 року було відзначено Ломоносівською премією в галузі науково-популярного кіно.

І коли 1961 року в Київському театральному інституті нарешті відкривався кінофакультет, кандидатура Віктора Олексійовича на посаду першого декана факультету була безсумнівною.

Становлення кінофакультету – «альма матері» більшості українських кіномитців, невід'ємне від діяльності Віктора Олексійовича Смородіна. Його зусиллями занедбаний Економічний корпус Києво-Печерської лаври швидко перетворився на нормальний

навчальний комплекс. В екзотичній атмосфері монастирських арок, вузьких віконць та довжелезних коридорів В. Смородін налагодив роботу навчальної кіностудії, переглядових залів, репетиційних кімнат, аудиторій, з яких вийшли уславлені зірки українського кіно і, серед перших, – Іван Миколайчук, Броніслав Брондуков, Раїса Недашківська, Борис Івченко та інші вже легендарні майстри української школи поетичного кіно.

А 1966 року збулася довгоочікувана реалізація мрії Віктора Олексійовича – було утворено кафедру кінооператорської майстерності. Доцент Смородін став її першим завідувачем. Багато років потому він готував майбутніх кінооператорів, був художнім керівником курсу, викладачем фахових дисциплін. За його запрошенням на кінофакультет прийшли колишні фронтовики, визначні кінооператори Леонід Прядкін, Олексій Прокопенко, Ізраїль Гольдштейн, які заклали основи української операторської кінопедагогіки.

Віктор Олексійович – чудовий знавець теоретичних засад операторської творчості, лекцій, як таких, не любив і намагався всі теоретичні постулати розкривати під час практичних занять у навчальній кіностудії. Маючи ще довоєнний досвід такої праці, він прискіпливо привчав молодих кінематографістів до ретельної підготовки кожного кадру, осмислення його зв'язків з побудовою всього фільму.

Годі вже казати про те, що він щедро ділився із студентами своїм величезним досвідом кінохронікера, вчив їх орієнтуватися на ту високу мистецьку та громадянську «планку», яку ставив перед молодими операторами-фронтовиками Олександр Довженко.

І постійно шукав нових, талановитих студентів. Для цього він не пропускав жодної можливості – зустрічався з молоддю, залюбки їздив Україною – проводив заняття з кіноаматорами, брав участь у журі численних кіноаматорських фестивалів. За його активного сприяння відділ кіноаматорства Республіканського будинку народної творчості, очолюваний кінознавцем та режисером Аркадієм Олександровичем Ципенюком, перетворився на справжній центр кіноаматорського руху в Україні. Зокрема, кіноаматорами, переможцями Всесоюзного та Республіканського конкурсів кіноаматорів були майбутні знані українські кінорежисери-документалісти – заслужений діяч мистецтв України Георгій Шклярєвський та лауреат Національної премії імені Тараса Шевченка Михайло Ткачук. За сприяння Смородіна 1964 року їх було прийнято одразу на другий курс кінофакультету. Чуйну людську вдачу Віктора Олексійовича, притаманну йому величезну увагу до найменших проявів творчої індивідуальності відчували і багато інших абітурієнтів.

Сьогодні екранна освіта в Україні являє розгалужену систему різноманітних за формами підготовки фахівців екранної творчості вищих навчальних закладів, професійних шкіл. Але всі вони так чи інакше ведуть свій родовід від підвалин екранної педагогіки, закладених першим деканом кінофакультету, який нині є Інститутом екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого.

Віктор Олексійович заслужив на те, щоб українські кінематографісти, згадуючи його, завжди могли повторити поетичний рядок: «Нікогда не забудет родина оператора В. Смородина»!

Порожна Світлана Геннадіївна

*кафедра кіно- і телемистецтва Інституту журналістики
Київського національного університету імені Тараса Шевченка*

ВАДИМ ЧУБАСОВ – РЕЖИСЕР ТА ЕКРАННИЙ ПЕДАГОГ

Вадим Львович Чубасов – знакова постать в історії становлення українського телебачення і телевізійної освіти. Випускник режисерського відділення Київського державного інституту театрального мистецтва ім. І. Карпенка-Карого, маючи певний досвід театральних постановок, 1958 року він прийшов на Київську студію телебачення задля того, щоб створити принципово нову модель телевізійного спектаклю – певну подобу монтажно-кінематографічного видовища, яке б відійшло від театральності в бік підкресленого звуко-зорового реалізму.

Для молодого мистецтва телеспектаклю це було амбітне й складне завдання, зважаючи на значні технічні обмеження тодішнього телебачення.

Вже в перший рік роботи В. Чубасов разом із художником А. Кучеровим зважився на небувалий експеримент: побудували в студії павільйон, у якому були... всі чотири стіни. Камери «заглядали» туди через двері, вікна, камін, всілякі замасковані отвори. В умовах повної відсутності інформації про те, яка з кількох камер їх показує, актори змушені були постійно імпровізувати, будуючи мізансцени за власним розумінням їх змісту. Пізніше одним з наслідків цієї роботи стала програмна стаття В. Чубасова «Імпровізаційність в художньому телебаченні».

Надалі було ще кілька телевізійних вистав, які викликали значний інтерес телеглядачів та фахівців в галузі екранної творчості: «Мисливські усмішки» за творами Остапа Вишні, «Слово про Кобзаря», «На колючому дроті» (за творами О. Довженка), «Перший день свята» за Н. Хікметом) та ін. Без перебільшення можна сказати, що одна з постановок – телеспектакль «Вантаж» за Я. Галаном, була справді революційною для телебачення. Режисер, побудувавши надскладну декорацію, домігся майже повністю не театральності-сценічності, а покадрово-кінематографічної побудови вистави. На відміну від загальноприйнятої практики побудови локальних декорацій, він поділив невеликий простір телевізійного павільйону на величезну кількість локацій, змусивши акторів безперервно переходити з однієї в іншу, виходячи на різні масштаби зображення.

В дійсності, Чубасов-режисер практично знищив межу, яка відділяла сценічне та екранне мистецтво, застосовуючи покадровий кінематографічний монтаж з кількох камер у прямому ефірі.

Безумовно, що така неординарна творча праця, так само як і «занадто» принциповий громадянський характер В. Чубасова створювали чимало технічних та організаційних проблем і дуже скоро Вадиму Львовичу на це прозоро натякнули.

І закінчивши 1969 року аспірантуру Всесоюзного державного інституту кінематографії, Вадим Чубасов назавжди перейшов до викладацької діяльності.

В. Чубасов був людиною енциклопедичних знань, філософського складу думок і це визначило особливості його педагогічного методу – спочатку на кафедрі телебачення і радіомовлення факультету журналістики Київського державного університету ім. Т.Г. Шевченка, де він викладав «Основи режисури» та «Основи драматургії». Обидві навчальні дисципліни він побудував на поєднанні глибокої історичної ретроспекції та прикладів із різноманітних галузей літератури та мистецтва; постійно націлював студентів на подальшу реалізацію високої культурно-освітньої місії телебачення. Не дивно, що саме з тих перших наборів молоді кафедри вийшло чимало провідних українських телевізійників рангом аж до Голови Держтелерадіо України.

Того ж 1969 року в Київському державному інституті театрального мистецтва імені І.К. Карпенка-Карого (нині Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені Івана Карпенка-Карого) було вперше здійснено прийом на курс режисури телевізійного фільму і вже 13 лютого 1970 року Вадим Львович Чубасов починає викладати майбутнім режисерам.

Практик з великим стажем, він уперше розробив разом із професором В.Б. Кісіним навчально-методичні комплекси з великої кількості базових для телевізійників навчальних дисциплін. Так, лише в КДІТМ ім. І.К. Карпенка-Карого В.Л. Чубасов читав такі курси: «Режисура кіно і телебачення» (лекційний курс, розрахований на 5 років, з нього ж він також проводив і семінарські, практичні та лабораторні заняття); «Майстерність актора» (лекційний курс, розрахований на 3 роки, а також практичні та лабораторні заняття); «Історія режисури театру, кіно та телебачення»; «Історія драматургії»; «Монтаж в кіно і телебаченні» та інші.

З окремих предметів до В.Чубасова не було підготовлено навіть систематизованої програми. Значним явищем у вітчизняній системі екранної освіти стали спецсемінари «Теоретична спадщина С.М. Ейзенштейна та сучасні проблеми побудови фільму» та «Актуальні проблеми теорії та практики телебачення», розроблені ним на основі власного практичного й наукового досвіду.

Чи не найважливішим складником режисерської підготовки В.Чубасов вважав власну акторську та сценічну режисерську роботу студентів. Швидко ставши художнім керівником навчального театру-студії, він об'єднав студентські зусилля навколо постановок складних за філософським змістом та завданнями мізансценування спектаклів, серед яких були вистави п'єсами Ф. Дюренматта «Аварія», Ф. Менлі «Подорож найкраща в світі», Б. Брехта «Страх та відчай у Третій імперії», Ж. Ануя «Жайворонок», М. Гоголя «Одруження», Роуза «Дванадцять розгніваних чоловіків», В. Шекспіра «Король Річард III» та ін.

Поєднуючи лекційні та репетиційні заняття, Вадим Львович вважав за конче необхідне занурити студентів у відповідну п'єсі історичну епоху, підштовхнути їх до самостійної роботи із засвоєння філософського та культурологічного змісту творів. Ця глибинна праця повинна була за його педагогічним методом спонукати студентів на пошуки власної мистецької позиції в складному соціокультурному просторі.

Про специфіку викладання Вадима Чубасова згадує кінорежисер і кінознавець Григорій Десятник: «В ньому поєднувався професіонал-практик високого гатунку із величезним досвідом екранної телевізійної та педагогічної роботи, та людина, схильна до постійного дослідження і теоретизування. Його ерудиція була феноменальна. Він завжди носив із собою якісь книги, які він читав, які він вивчав, знаннями з яких він прагнув поділитися з усіма оточуючими, а в першу чергу зі студентами. Може, для багатьох студентів цей фантастичний рівень ерудиції був занадто високим. Будь-які знання Вадим Львович використовував з однією метою: дослідити ту проблему, про яку він дізнався, яку він вивчав, якою займався і негайно поділитися новими знаннями із студентами, пов'язати їх із практикою сьогоденної екранної творчості»¹.

У своєму інтерв'ю кінорежисер та педагог Станіслав Чернілевський згадує: «Його педагогічний фах чи напрямок полягав у тому, що він постійно ділився зі своїми студентами ходом своїх думок, залучаючи їх до дослідження кожного етапу, нехай ще їх ранньої, але творчої діяльності. Оце В. Чубасов намагався зробити.

Недивно, що саме з його курсу вийшли такі відомі екранні діячі, як лауреат Шевченківської премії Анатолій Борсюк, як відомий режисер, автор серіалу «Графіня де

¹ Десятник Григорій. Інтерв'ю 12 грудня 2011 р. / Григорій Десятник //Приватний архів автора.

Монсоро» – Володимир Попков і нарешті Володимир Бортко – автор славного фільму «Собаке серце». Характерно, що навколо Чубасова і збиралися такі люди, як він»².

На прохання доктора мистецтвознавства, професора В.Г. Горпенка під час лекцій, семінарських та лабораторних занять у Київському державному інституті театральності мистецтва ім. І.К. Карпенка-Карого проводився аудіозапис. Коли закінчили записувати низку занять, Вадим Львович Чубасов взявся до написання навчального посібника «Вступ до спеціальності «Кінотелемистецтво»». Через деякий час цей курс лекцій був опрацьований; за ним навчалося не одне покоління кінотелемитців; не втратив він свого значення й досі. Велике значення посібника в тому, що він ледве не вперше об'єднав кінематографічну й телевізійну творчість у єдине річище технології створення екранних видовищ.

У 1973 – 1975 роках Вадим Львович Чубасов разом із професором В.Б. Кісіним займається методичною організацією та підготовкою до відкриття нової спеціалізації, започаткованою вперше в Радянському Союзі – «Режисура телебачення». На плечі В. Чубасова лягає створення навчального плану, програм з профільних дисциплін, кваліфікаційної характеристики майбутніх фахівців тощо.

З 1975 року розпочався набір студентів за новою в Україні спеціалізацією «режисура телебачення» (на денній формі навчання – взагалі вперше в Радянському Союзі). Відтоді підготовка фахівців цієї спеціалізації не припинялася.

Згадує в своєму інтерв'ю відомий фахівець телебачення Олексій Одинець: «Це був досить складний період, телебачення розвивалось, потрібні були нові кадри, але не було навіть номерів цієї спеціальності у державному класифікаторі. Зокрема Вадим Львович та Віктор Борисович Кісін зробили все можливе, щоб була визнана не тільки de fakto, але й de iure спеціальність – режисер телебачення»³.

У 1985–1987 роках В.Л. Чубасов був завідувачем кафедри режисури кіно і телебачення. Пізніше у 1988 – 1989 роках він здійснює організаційну й методичну підготовку до відкриття заочної форми навчання зі спеціалізації «Режисура телевізійних програм», розробляє навчальний план, вдосконалює програму, виробляє принципи поєднання денного та заочного навчання.

1989 рік був для Вадима Львовича Чубасова дуже важливим: протягом календарного року він стажувався на студії відеофільмів «Перспектива» у Москві. Темою стажування було вивчення новітніх технологій та творчих можливостей відеотехніки та перспектив режисури відеофільму. Творчим результатом стажування стало написання сценарію та зйомка документального навчального фільму «С.М. Ейзенштейн. Уроки монтажу». Ця стрічка й досі слугує чудовим методичним посібником з теорії та практики кінотелемонтажу.

З 1990 року В.Л. Чубасов провів набір до першої спільної денно-заочної майстерні зі спеціалізації «Режисура телевізійних програм» та здійснював художнє керівництво нею, а пізніше очолював підготовку фахівців кіно-, телемистецтва в Інституті журналістики і телебачення Київського міжнародного університету.

Станіслав Чернілевський про В. Чубасова розповідав так: «Я знаю його дуже якусь глибоку, гуманну, людську рису. Він слідкував за випускниками цього вузу, був завжди в курсі всіх їхніх подій. Знаю декількох випускників, яких він взяв сюди педагогами. Він був суворий в професії – це дуже важлива і рідкісна риса. Ми завжди комусь прощаємо,

² Чернілевський Станіслав. Інтерв'ю 5 березня 2011 р. / Станіслав Чернілевський // Приватний архів автора.

³ Одинець Олексій. Інтерв'ю 28 вересня 2011 р. / Одинець Олексій // Приватний архів автора.

але якщо йдеться про твою роботу, про відповідальність – то там не має бути скидок»⁴.

Олексій Одинець з теплотою згадував: «Вадим Львович дуже багато допомагав, допомагав колегам. От коли я взявся писати навчальний посібник для режисерів телебачення, то саме Вадим Львович запропонував свої послуги в якості наукового редактора першої частини. Це був досить прискіпливий і досить мудрий науковий редактор, який неймовірно багато порадив, зауважив. Причому не наполягав на своїх зауваженнях: ти автор, ти і думай, і роби, як хочеш» Недаремно всі, без винятку, студенти кому довелося вчитися у Вадима Львовича завжди згадують його з теплотою. Ну і, звичайно, ми завжди пам'ятаємо його як друга»⁵.

Диктор телебачення, професор Тетяна Цимбал з гордістю каже, що: «Кожна людина, яка пройшла школу Чубасова, – це фахівець. Знаєте, це як – рекомендація: А у кого ти навчався? У Чубасова. Значить, ти фахівець вищого гатунку, ти профі»⁶. Дбаючи про таку необхідну кожному митцеві гідну оцінку його творчості, В. Чубасов разом з народним артистом України В.І. Івченко 1970 року провів перший дводенний фестиваль студентських фільмів та постійно боровся за його перетворення на фестивалю студентських фільмів «Молодість». На жаль, на самому нинішньому фестивалі про це не згадують, але пам'ять про Вадима Львовича зафіксована в назві Всеукраїнського та Міжнародного фестивалю «Молоде телебачення» імені Вадима Львовича Чубасова. Талановитий митець, педагог, дослідник екранної творчості, Вадим Львович Чубасов був одним з фундаторів телевізійної освіти в Україні і зробив величезний внесок у справу підготовки професійних кадрів кіно і телебачення.

5. Одинець Олексій. Інтерв'ю 28 вересня 2011 р. / Одинець Олексій // Приватний архів автора.

6. Цимбал Тетяна. Інтерв'ю 14 травня 2011 р. / Цимбал Тетяна //Приватний архів автора.

*Лимар Людмила Дмитрієвна
Десятник Григорій Овсійович*

*кафедра кіно- і телемистецтва Інституту журналістики
Київського національного університету імені Тараса Шевченка*

АКТОРСЬКА МАЙСТЕРНІСТЬ – НЕЗАМІННЕ ПІДҐРУНТЯ ЕКРАННОЇ ТВОРЧОСТІ

Однією з актуальних проблем сучасної екранної педагогіки є опанування навичками акторської майстерності студентами, які вчаться за спеціалізаціями, здавалося б, не пов'язаними безпосередньо з виконавською діяльністю.

Маються на увазі такі спеціальності як режисери та ведучі документальних телевізійних програм, кінотелеоператори, звукорежисери та сценаристи.

Сьогодні їх ознайомлення, а інакше цей процес неможливо назвати, з акторською майстерністю триває не більше одного-двох семестрів.

Здавалося б, що ще треба, враховуючи значну кількість фахових і загальноосвітніх навчальних дисциплін, якими переповнені сучасні програми підготовки фахівців екранних спеціальностей.

Однак значення акторської майстерності виходить далеко за безпосередню сферу її використання – виконавську.

Досвід екранної педагогіки показує, зокрема, що майстерність актора є одним з найважливіших елементів у вихованні режисерського підходу до реалізації екранних видовищ.

По-перше, режисура (так само як і сценарна майстерність) є **практичною психологією**. Режисура безпосередньо пов'язана з постійним вирішенням різноманітних психологічних питань. Це проблеми розробки реалістичних екранних характерів в ігровому кіно, психологічна взаємодія з героями документальних зйомок. Величезне значення мають психологічні проблеми в творчому колективі знімальної групи, які постійно виникають під час різноманітних зіткнень поглядів на творчий процес.

І, нарешті, діяльність режисера це постійні психологічні контакти з великим колом людей, задіяних в організації виробництва екранного твору, в тому числі багатьох керівників та сторонніх осіб, від яких можуть залежати певні організаційні моменти створення фільмів і телепрограм.

Переважає більшість цих психологічних контактів відбуваються в ситуаціях, коли режисер не нав'язує свою волю, а змушений зрозуміти, відчувати логіку мислення і дій інших людей, підібрати до них своєрідні індивідуальні «ключі», зробити своїми однодумцями.

По-друге, режисер – повноправний керівник, а отже, і вихователь творчо-виробничого колективу. Він повинен чітко розподілити обов'язки різних його членів, на кожному з творчо-виробничих етапів роботи пояснити кожному фахівцю особливості свого творчого бачення, уміти повноцінно використати його творчі особливості, знання, професійну майстерність. Це, по суті, своєрідний педагог, який виховує значну кількість людей на основі власних уявлень про світ, власних етичних норм, власної системи ставлення до творчості та її організації.

По-третє, режисери, які постійно, або періодично працюють з професійними чи непрофесійними виконавцями, не просто дають акторам вказівки. Вони повинні віртуально ототожнювати себе з екранними персонажами, передаючи це творче відчуття виконавцям. Інший підхід – глибоке розуміння внутрішньої логіки поведінки персонажів

та роз'яснення її виконавцям. Але і в цьому випадку режисер повинен глибоко розуміти і психологію екранних образів, і психофізіологічні можливості кожного виконавця, оскільки ставити акторам завдання можна лише враховуючи їхню творчу індивідуальність і фізичні можливості, оскільки актори є, за визначенням драматурга О.М. Островського, перша за все «пластичними художниками».

Здавалося б, усі ці постулати необхідні лише режисерам і тим більше – тільки ігрових екранних видовищ. Але, знову ж таки, по-перше: безпосередні творці екранного зображення – оператори повинні постійно відчувати дію виконавців, передбачаючи їх динамічну поведінку в кадрі, а звукорежисери повинні постійно контролювати голосові параметри виконавців, виходячи не тільки з технічних характеристик, але й з органічності звучання голосу, відповідності мовлення емоційній атмосфері сцени. В цьому вони, власне, нічим не відрізняються від звукорежисерів музичних записів з поправкою на те, що остаточне рішення приймає режисер екранного твору.

По-друге, конвергентні процеси розвитку телевізійних жанрових форм об'єктивно все більше поєднують документальні та ігрові методи екранного розкриття дійсності. Маються на увазі, перш за все, багаточисленні приклади виконавського відтворення фактів, які дедалі органічніше стають частиною документальних та пізнавальних програм телебачення. На жаль, за відсутності у багатьох телевізійних режисерів-документалістів елементарної акторської підготовки, акторські сцени передусім у психологічних та історичних екранних творах своєю якістю дискредитують сам принцип поєднання документального та ігрового, незважаючи на окремі позитивні приклади у цій сфері екранної творчості.

Безсумнівне значення має засвоєння засад акторської майстерності для розвитку творчої фантазії, вміння працювати в середовищі цілісної колективної творчості і т.ін.

При цьому, загальних теоретичних знань, теоретичного вивчення провідних теорій акторської правдивості, таких як системи Костянтина Станіславського та Михайла Чехова, абсолютно недостатньо. Як вже було вказано, режисер повинен психологічно перевтілитись в екранного персонажа для того, щоб показати виконавцям їх пластичні та психологічні дії, або стимулювати їх для власного перевтілення.

Тобто, завдань, які треба вирішити, знань, які треба отримати, навичок, які треба засвоїти на заняттях з акторської майстерності, надзвичайно багато. І чи можна все це вкласти в одну, чи навіть дві навчальні години на тиждень протягом одного чи двох семестрів?

І справа навіть не в обсязі. Практика акторської підготовки у вищій школі давно вже сформувала чітку, реалістичну стадійність цього процесу, який починається з елементарних психофізіологічних вправ, опанування азів теорії, переходить до напрацювання дієвих виконавських етюдів з невеликою кількістю виконавців і зрештою вибудовується в повноцінне, по-справжньому колективістське видовище – виставу.

Можливо, що для студентів-виконавців неігрового напрямку ще дієвішим навчальним інструментом може бути екранна відеофіксація такої вистави, адже трансляційна документальна форма показу театральних вистав є важливим жанром на каналах мистецького спрямування, таких як канал «Культура».

Зрозуміло, що не всі студенти, які опановують неігрові форми екранної творчості, мають хоча б мінімальні акторські здібності. Таких студентів і не треба залучати до роботи над спектаклем у якості виконавців. Але вони можуть виконувати функції звукооператора, освітлювача, брати участь у підготовці декораційного оформлення та допоміжних роботах. У поєднанні з отриманими теоретичними знаннями це безумовно стане їм у нагоді в наступній професійній діяльності. І дуже важливим є те, що в умовах надзвичайної обмеженості технічного забезпечення, не кажучи вже про відсутність фінансового, студентських екранних робіт, що викликає певний індивідуалізм студентської творчої праці, створення спектаклів певною мірою компенсує недостатній рівень творчо-виробничої взаємодії студентів різного напрямку спеціалізації.

Зрозуміло, що довести процес хоча б елементарної акторської підготовки до логічного завершення у вигляді спектаклю чи хоча б серії повноцінних окремих сцен неможливо протягом одного семестру.

До того ж, нинішні студенти, як правило, вступають на екранні спеціальності у достатньо ранньому для цієї діяльності віці, не маючи чітких уявлень про майбутню працю та її видові напрямки, а сама загальна назва спеціальності сформульована нині у найзагальнішому вигляді – аудіовізуальне мистецтво і виробництво. Тобто, з юридичного боку взагалі не йдеться про канонізоване визначення сфери майбутньої екранної діяльності, не кажучи вже про складності працевлаштування. Здебільшого, навіть при схильності до документалізму, випускникам екранних спеціальностей доводиться працювати у тій сфері, в якій їм пощастить працевлаштуватись.

Безумовно, саме тому в Стандарті вищої школи України чітко вказані цілі екранної освіти – «набуття знань та навичок створювати аудіовізуальні твори **різних родів, видів, жанрів** тощо...»

З цього погляду, обмежувати можливості студентів для подальшої самореалізації є недопустимим, не кажучи вже про підготовку телевізійних ведучих, для яких акторська майстерність є невід'ємним чинником професії.

Власне, саме так підходять до вирішення цієї проблеми в провідних екранних школах Заходу. Тільки в одній з них – Нідерландській школі кіно і телебачення, є чіткий розподіл на підготовку студентів в галузі документальної та ігрової екранної творчості. В більшості шкіл на офіційній основі студенти акторського факультету зобов'язані брати участь в екранних роботах студентів режисерського, операторського та ін. екранних профілів, не кажучи вже про те, що всі студенти в обов'язковому порядку виконують як документальні, так і ігрові екранні роботи.

Це допомагає їм краще пізнати характер власної обдарованості та обрати подальший життєвий шлях. Крім того, в сучасному телебаченні, як ми вже вказували, межа між різними видовими формами мовлення хитка, а організаційно дуже часто взагалі відсутня.

Отже, орієнтація на засвоєння передового сучасного світового досвіду екранної освіти об'єктивно вимагає поглибленого опанування студентами всіх спеціальностей акторської майстерності в обсязі, достатньому для їх підготовки до майбутньої фахової діяльності.

ПРО ДЕЯКІ АСПЕКТИ ІНТЕРАКТИВНОСТІ ЯК ІНСТРУМЕНТУ ЕКРАННОЇ ПЕДАГОГІКИ

Інтерактивність – організована певним чином пізнавальна діяльність, що має яскраво виражене соціальне спрямування. Прикметник "інтерактивний" означає: той, що ґрунтується на взаємодії. Однак, якщо йдеться про інтерактивні методи навчання, то в більшій чи меншій мірі взаємодія є основним елементом будь-якої освітньої діяльності й присутня при використанні практично кожного з методів навчання. До інтерактивних, можна віднести такі методи навчання, що організують процес соціальної взаємодії, на підставі якого в учасників формується якесь "нове" знання, що виникає просто під час перебігу цього процесу або є його безпосереднім результатом.

Однією з форм інтерактивності є комп'ютерні ігри, зокрема, найбільш ранній тип FMV-ігор. Ігри цього типу – це спеціально зняті фільми або мультфільми, що пропонують гравцеві у певні моменти зробити вибір з декількох варіантів. У випадку обрання правильного варіанта фільм триває, якщо вибраний варіант не правильний, гра закінчується або продовжується з початку рівня (глави). Це в найпростішому варіанті. Більш складні ігри мають розгалуження перебігу сюжету.

Інтерактивні фільми не дозволяють довільного переміщення героя-гравця локаціями та сценами. Черговість сцен змінюється згідно із сценарієм.

Як приклад такого фільму-гри можна згадати інтерактивний тир, один із найпоширеніших типів FMV-гри. У певні моменти гравець має встигнути "вистрілити" в певну частину екрана – в такому випадку фільм триватиме. Якщо гравець не встигає, фільм починається з початку рівня (епізоду, сцени).

Слід пояснити: що FMV-Ігри – це комп'ютерні та відеоігри, що використовують технологію Full Motion Video («цілком рухоме відео») для організації ігрового процесу. І ще одне уточнення: слово «мультимедіа» перекладається «багато середовищ». Відповідно, мультимедіа – спосіб подачі інформації за допомогою комбінацій різних видів контенту, серед яких текст, відео, аудіо, картинки та анімація. Мультимедіа буває лінійним та нелінійним.

Лінійність регламентує той факт, що користувач не може вплинути на інформацію, яку отримує. Яскравий приклад лінійності – традиційне кіно, сюжет якого не залежить від глядачів, що його дивляться.

А ось нелінійне мультимедіа надає можливість впливати на інформаційний потік з боку користувача. Наприклад, відеотрансляція лекції в Інтернеті може бути як лінійною, так і нелінійною. Якщо слухачі мають можливість поставити запитання спікеру в режимі реального часу, матимемо нелінійний варіант взаємодії.

Ідеальним прикладом інтерактивного мультимедіа є вже згадані нами комп'ютерні ігри, в яких користувач може змінювати майбутній перебіг сюжетів ігор. Отже, інтерактивність – поняття, що розкриває особливості взаємодії при комунікаціях. Воно використовується для характеристики властивостей інформаційних і телекомунікаційних систем, у програмуванні, а також соціальних наук – таких, як соціологія, психологія, педагогіка. Інтерактивність може характеризувати будь-яку систему, орієнтовану на взаємодію з кимось або з чимось. Це, також, можливість

взаємодії людини з мультимедійними даними. Окрім цього, мультимедійні технології широко використовуються в мистецтві, рекламі, розвагах, медицині та в інших галузях. З рештою, інтерактивність у широкому сенсі часто розуміється як можливість споживача самостійно керувати процесом споживання.

Сьогодні все активніше постає питання про впровадження інтерактивних технологій у практику телевізійного мовлення. На жаль, експерименти з телепрограмами «з відкритим фіналом», які тривалий час спорадично проводилися різними європейськими телеканалами, й досі не дали очікуваного результату. Йдеться про телепрограми здебільшого соціологічного та суспільно-психологічного характеру, які надавали можливість глядачам самостійно обрати характер розв'язання драматургічного конфлікту шляхом своєрідного голосування з наступною демонстрацією глядацького варіанту фіналу. Причини невдачі здебільшого полягають у недосконалості технічного обладнання для зворотного зв'язку телеканалів з глядачами.

Натомість усе більшого розвитку набувають технології інтерактивного керування програмним контентом, що надається кабельними мережами. Щоденні телевізійні програми деяких провайдерів дедалі більше наповнюються варіантами, обрати які може будь-який глядач за наявності нескладних комп'ютерних інструментів інтерактивного спілкування. Вже сьогодні зрозуміло, що цей принцип взаємодії провайдерів із глядачами є найперспективніший. Його основою є не стала щоденна чи щотижнева програма мовлення, а набір телепрограм і фільмів, серед яких глядач може вільно обирати саме ті, які йому до вподоби. І до того ж – передивлятися їх у зручний для себе час.

Для повноцінного розповсюдження цього методу інтерактивного програмування нині недостає певних технологічних ресурсів, однак принципових перешкод, окрім деякої інерції суспільного мислення вже немає. Щоправда, існує і об'єктивна перешкода у вигляді Інтернету з його майже безмежними можливостями вибору контенту. Але й там тенденція до інтерактивного спілкування зримо формується на багатьох ресурсах.

Тобто, вже нині вимальовується картина телебачення майбутнього: наявність варіативних наборів телевізійних програм, з яких глядачі зможуть обирати не тільки ті, що їх цікавить, а можливо і варіанти розвитку екранних подій у циклових постановочних програмах загальносуспільного змісту.

Таким чином, постає проблема підготовки фахівців у галузі аудіовізуальної творчості та виробництва, здатних до творчої та організаційної діяльності в умовах інтерактивного телебачення.

Зокрема, безумовно доцільним видається необхідність моделювання кількох змістових блоків різного морально-етичного та подібних спрямувань при створенні курсових і бакалаврської робіт. У першу чергу це стосується підготовки сценаристів кіно і телебачення. Вміння розглядати суспільні проблеми під різним ідеологічним, моральним, соціокультурним кутом зору та пов'язана з цим перебудова характерів екранних персонажів, є не тільки засобом фахової підготовки, але й дієвою формою майбутньої інтеграції в розмаїття телевізійних каналів.

Не марним є і врахування хоча й поодиноких, але виразних форм використання інтерактивних форм побудови ігрових кінофільмів – у вигляді комп'ютерної гри («Біжи, Лоло, біжи» режисера Т. Тиквера) та фільмів у жанрі «знайдені плівки» або «фаунд футаж» (found footage). Застосовані в деяких з останніх різні за змістом фіксації начебто документальні зображення з камер спостереження та аматорських плівок створюють химерну картину варіативного змісту із симуляцією інтерактивного спілкування реальних та віртуальних об'єктів.

Пошук інтерактивних засобів побудови екранних творів також видається активною формою проведення переглядових семінарів різного змісту. При цьому моделювати можна не тільки ситуації, але й різні стильові манери, у формах яких активно виявляється авторська позиція та пов'язана з нею жанрова різноманітність.

Тобто, використання інтерактивних методів в екранній педагогіці безумовно дозволить не тільки осучаснити напрямки творчо-виробничих спеціалізацій, але й стати ще одним педагогічним інструментом, якого потребують перспективи розвитку телевізійних та Інтернет-технологій.

Використані джерела:

1. [Электронный ресурс] // Сайт психологических тестов. – URL: <http://psihotesti.ru/gloss/tag/interaktivnost/> (дата обращения: 17.09.2017).
2. Сидоров С.В. Что такое интерактивность [Электронный ресурс] // Сидоров С.В. Сайт педагога-исследователя. – URL: http://si-sv.com/publ/1/chto_takoe_interaktivnost/14-1-0-523 (дата обращения: 17.09.2017).

Теорія і практика екранної творчості

Гоян Віта Володимирівна

*кафедра кіно- і телемистецтва Інституту журналістики
Київського національного університету імені Тараса Шевченка,*

ТЕЛЕВІЗІЙНИЙ РЕПОРТЕР: НОВІ КОНЦЕПТИ ПРОФЕСІЇ

Студенти кафедри кіно- і телемистецтва Інституту журналістики Київського національного університету імені Тараса Шевченка, які обрали фах ведучого телепрограм, особливі. Вони натхненні, завзяті, мотивовані й усі (або майже всі) бачать себе екранними зірками. Та починають телевізійну кар'єру, здебільшого, як кореспонденти або репортери інформаційних телепрограм. Саме тому професійна підготовка телевізійних ведучих окрім вузькофахових навчальних дисциплін має містити й спецкурси, зорієнтовані на вивчення суміжних професій, зокрема, основ репортажної журналістики.

Професія «репортер» мігрувала на телебачення з радіомовлення й поступово здобула авторитет у структурі телевізійних студій та компаній. Досвід становлення цієї професії в українському телебаченні, висвітлений дослідниками аудіовізуальних мас-медіа у наукових та науково-популярних виданнях, корисний для розуміння трансформації професії та перспектив її розвитку. Саме тому, пропонуючи студентам базові уявлення про одну з найпопулярніших журналістських професій, варто бодай коротко викласти важливі моменти формування підвалин репортажної журналістики на телебаченні.

Розвиток телебачення спричинив народження нових екранних форм, переосмислення традиційних жанрів, становлення нових типів телевізійного мовлення, разом із тим суттєво позначився на творчо-професійних стандартах журналістської праці. Слід наголосити, що телерепортерство як професія існує з часу організації регулярного мовлення. Хоча в штатному розписі тодішнього Держтелерадіо такої посадової одиниці не було (журналісти переважно зараховувалися редакторами телепрограм). Еволюція цієї журналістської професії зафіксована часом: репортер створював тематичну картину дня в перших випусках новин, готував оперативну інформацію, брав інтерв'ю, записував коментарі фахівців, збирав необхідний для аналітичних програм фактаж, редагував тексти та монтував сюжети, писав підводки для дикторів і ведучих. Інформація, яку роздобув телерепортер, могла стати поштовхом для актуальної аналітичної розвідки, герой подієвого репортажу – учасником тематичної студійної програми. Власне, й репортаж як жанр сягнув висот екранної аналітики. Трансформації

в жанровій площині репортажної тележурналістики вплинули на розвиток самої професії. Скажімо, в 50-ті – 60-ті роки телерепортер тільки писав текст про подію, у середині 70-х рр. брався озвучувати свій сюжет, а вже в другій половині 80-х почав з'являтися з мікрофоном у кадрі. Стендап в якості одного з елементів екранної творчості телевізійного репортера на тогочасному українському телебаченні використовувався рідко, та вже наприкінці 80-х – на початку 90-х років стендап став обов'язковим атрибутом телевізійного репортажу, а телерепортер – невід'ємним складником екранної події. Телевізійники наголошують, що стендап як структурний елемент телерепортажу авторизує сюжет, персоніфікує повідомлення й багатолітня ефірна практика доводить правомірність цієї тези.

Отже, репортер на сучасному етапі розвитку мас-медійної галузі має суттєві переваги й значні перспективи в практиці аудіовізуальної комунікації та складає конкуренцію таким престижним ефірним професіям як коментатор, оглядач, інтерв'юєр. Репортер завжди перебуває на вістрі події, а телебачення і досі – в епоху Інтернету, все ж зацікавлює аудиторію якісним показом та відтворенням події. Дається взнаки хрестоматійний ефект присутності: глядач переконаний, що телеперсонаж – провідник між ним і екранною реальністю, людина, яка знає про подію все. Першокласного репортера чекають і впізнають. Йому довіряють. Телерепортер, як і телеведучий, є обличчям телепрограми й навіть телеканалу.

Телевізійний репортер може мати як вузьку тематичну спеціалізацію, висвітлюючи найрізноманітніші аспекти людської діяльності (освіту, науку, економіку, політику, культуру, спорт, кримінал, соціальне життя, міжнародну сферу тощо), так і бути універсальним журналістом, що виконує завдання редакції й розповідає у своїх матеріалах про різні події локального та загальнонаціонального значення. Телерепортер-універсал може висвітлити тему під несподіваним ракурсом, звернути увагу глядача на щось малопримітне, однак важливе; розповісти про подію чи явище більше, цікавіше, доступніше, ніж це зробить репортер, що має вузьку тематичну чи галузеву спеціалізацію.

Такий підхід має високу результативність: матеріали тележурналіста не лишаються непоміченими, глядач краще сприймає екранну тему й швидше реагує на факти, оскільки довіряє людині з мікрофоном, яка дохідливо переповідає новину. Простота й чіткість викладу матеріалу, зрозуміла мова, екранна тактовність – усе це одночасно працює на імідж репортера, зміцнюючи його авторитет. Специфіка цієї професії дає можливість телевізійному журналістові якнайповніше використовувати персоніфікований метод, що, без сумніву, також позначається на якісному інформуванні аудиторії й продуктивності комунікаційного процесу.

Аналіз телевізійного контенту дозволяє виокремити закономірності та тенденції, які стосуються безпосередньо творчої та фахової діяльності репортера в сучасному телевізійному ефірі. Насамперед, професія «репортер телебачення» виробила стійкі критерії творчо-професійної діяльності журналіста в інформаційному, інформаційно-аналітичному та аналітичному типах телевізійного мовлення. Звісно, переважна більшість репортерів телебачення працює в інформаційних програмах, щоденно подаючи

актуальну інформацію для новинних випусків, та репортери реалізують свій творчий потенціал і в телевізійній публіцистиці, готуючи до телефіру аналітичні матеріали, журналістські розслідування.

Насамперед у репортерській праці цінується вміння оперативно працювати з інформацією (прямі включення з епіцентру подій стали звичним явищем на сучасному телебаченні). Репортерам служби новин доводиться швидко реагувати на подію, бути увесь час у творчій формі, щоб визначати пріоритети й безпомилково відбирати фактаж, записувати коментарі та інтерв'ю, добирати вдалі візуальні й вербальні образи для авторських текстів у кадрі та за кадром. Більшість телерепортерів обходяться без суфлера і шпаргалки. Попередня підготовка до зйомки й сучасні технологічні новації, які використовує у своїй роботі репортер (інформаційні ресурси, відеосервіси, соціальні мережі), дають змогу впевнено почуватися перед камерою, послідовно доносити глядачеві інформацію, під час прямого включення коректно дотримуватися хронометражної дисципліни. При цьому не повторюватися, не дублювати повідомлене у сюжеті, не затягувати ефір, вдаючись до пояснень. Репортер мусить продемонструвати максимальну поінформованість, компетентність, витримку, природність поведінки тощо. Скажімо, коли пряме включення переривається через технічні причини, або, навпаки, триває довше, ніж заплановано, журналіст на місці події має зорієнтуватися й зуміти продовжити розповідь. Отже, йдеться про оперативно-аналітичну специфіку професії, творчі аспекти якої в контексті сучасного розуміння соціальних комунікацій заслуговують ретельного вивчення.

Медіадослідники переконані: для таких багатокомпонентних форм репортерського телебачення, як пряме включення, двосторонній зв'язок із телестудією та іншими знімальними майданчиками, діалог із ведучим чи учасниками прямого ефіру, необхідна особлива підготовка, тому сучасний телерепортер має залучати оперативну інформацію, факти, додаткові знання та аналітичний ресурс, власну ерудицію. Такі завдання до снаги нашим студентам, майбутнім телевізійним ведучим, творчий та професійний шлях яких на телебаченні, можливо, почнеться саме з цієї посади. Ці та багато інших прийомів ми ретельно відпрацьовуємо під час практичних занять: студенти охоче готують виступи перед камерою, короткі інформаційні повідомлення, стислі огляди чи власні авторські резюме у кадрі, намагаючись уникати типових помилок. І, слід зауважити, більшості вдається апробувати в навчальних проектах власну манеру й стиль, уникаючи калькування та наслідування відомих телевізійних персонажів.

Отже, репортеріві, як правило, доводиться працювати без «папірця», говорити зв'язно, переконливо і без зупинок, мислити в кадрі. Та є певні ситуації, що змушують і професіонала скористатися записником. Йдеться про малознайомі, складно вимовні прізвища, власні назви чи інші дані (багатозначні цифри, статистичну інформацію, порівняння у відсотках тощо), які доводиться оперативно озвучувати на камеру. Тут репортер виглядатиме більш природно з блокнотом, планшетом, ніж, скажімо, читатиме текст зі

суфлера. Телевізійна камера завжди безкомпромісно покаже рух чи застій думки, впевненість чи розгубленість, компетентність чи поверховість людини на екрані. Бо камера завжди безкомпромісна, вона висвітлює як рентген (за В. Саппаком). Тому випускникам кафедри кіно- і телемистецтва, які в студентських аудиторіях відтреновують різні професійні прийоми майстерності ведучого, зокрема, техніку мікрофонного мовлення, такі завдання не здаватимуться надскладними. Головне, не грати, не «виконувати» текст на камеру, важливо – думати.

Влучно охарактеризувала специфіку екранної поведінки телерепортера знана українська тележурналістка й дослідниця специфіки телебачення Тамара Щербатюк: «Репортер повинен миттєво мислити, повинен вміти відокремити себе від загального, що вирує, що відбувається. Вміти побачити найголовніше, найсуттєвіше і миттєво відтворити в додатковому слові. Бо найперше на телебаченні – це зображення, а потім вже інформаційний ряд. Репортер – це аналітичне мислення, уміння правильно «телевізійно» викласти інформацію» [1]. Це ті надзавдання, які щоденно виконує репортер. Та далеко не кожен може продемонструвати блискавичне мислення в кадрі й здатність ефектно, виразно розповісти на камеру про подію. Репортер, який має можливість підготуватися до зйомок, продумає свої слова у кадрі, та навряд чи завчатиме їх напам'ять: часто подія змінює ці заготовки. Професіонал знає, що, як і де сказати – саме тоді репортер на екрані стає частинкою реальності, про яку йдеться у сюжеті, сегментом екранного повідомлення. Дослідники репортерської творчості на телебаченні акцентують на тому, що сутність цієї професії полягає в умінні опинитися там і тоді, де і коли відбувається дещо варте уваги, важливе, щоб це зафіксувати й поширити. Телевізійна картинка, створена професійним оператором, вичерпна розповідь, оформлена як закадровий текст та слова у кадрі професійним репортером – це результат професійних дій знімальної групи. Підготовчий етап цієї роботи, як правило, актуальний для екранної аналітики, коли журналіст розробляє драматургію телевізійного сюжету й пише сценарій. Та навіть у подієвих матеріалах може бути окреслений сценарний хід, хоча сам матеріал доводиться створювати у процесі самої зйомки, добуваючи інформацію й тут же її опрацьовуючи. Репортер має оцінити подію, визначити її екранний статус.

Розмірковуючи про специфіку екранної інтерпретації події, зокрема створення тексту в кадрі, досвідчений шведський репортер Ерік Фіхтеліус вказав низку умов, за яких стендап має інформаційну цінність. Насамперед, бракує відповідного ілюстративного матеріалу, або стендап акцентує на географії та обставинах події; є потреба візуально підкреслити деталь, показати якийсь предмет; необхідно налагодити зв'язок довіри з глядачем. А ще тоді, коли репортер є безпосереднім свідком і може передати свої відчуття, що допоможе глядачеві глибше відчути емоції події.

«Із точки зору композиції кадру, при зйомці стендапу є майже необмежені можливості. Репортер може йти назустріч камері, розповідати стоячи, сидячи і навіть лежачи. Його можна відзняти в дії. Він може

з'явитися в кадрі зовсім неочікувано, бути відзнятим «наїздом» чи за допомогою панорамування. Від'їзд камери від репортера, який відкриває незвичне оточення на задньому плані, може сприйнятися глядачем як своєрідний сюрприз» [2], – пише автор. Звісно, приклади таких типів стендапів нескладно знайти в ефірі кожного поважного телеканалу. Репортери, які здатні працювати в таких умовах, мають не лише природно говорити, а й поводитися. Будь-яка награність, штучність відштовхне глядача.

Потрібно не лише добути інформацію, а й зуміти її доречно подати, зокрема, у такій екранній формі як стендап. Такі й подібні конструкції сюжету успішно апробували у своїх матеріалах студенти спеціалізації ведучий телепрограм, які брали участь у створенні інформаційної програми «Новини Університету Шевченка» як репортери та ведучі (цей медіапроект, зокрема, випуск 12 (2017 р.), можна переглянути на медіаплатформі Campus Radio Ukraine/Студент-TV campusradio.univ.kiev.ua).

Як вже зазначалося, телевізійний репортаж здобув статус особливого жанру тележурналістики у новому тисячолітті. Медіазнавці справедливо називають репортаж із місця події мистецтвом, що засвідчує естетичну своєрідність сучасного телебачення, його аудіовізуальну природу й видовищну сутність. Саме тому журналіст-репортер прагне якомога точніше відтворити емоційну картину події, добираючи відповідні вербальні та візуальні образи. Репортери сучасного телебачення подають аудіовізуальний відбиток подій дня, тижня, передають настрій, емоційне забарвлення, фокусують увагу на певних деталях, намагаються якомога точніше відтворити реальність (наскільки їм це дозволяє жанр, формат програми, редакційний статут, морально-етичні норми).

Цитуючи німецького класика Генріха Гейне «Журналістика в першу чергу і насамперед є прагненням говорити правду», звернемося до порад керівника телерадіокомпанії «Deutsche Welle» (з 1989 по 2001 роки) професора Дітера Вайріха: журналістська боротьба за правду не має вилитися у «самовдоволене моралізаторство», оскільки професійний журналіст мусить самокритично осмислювати межі радикалізму в своєму матеріалі та «пам'ятати про відповідальність за наслідки свого інформування» [3]. Ця теза безпосередньо стосується аналітичного репортерства, документалізму, журналістики розслідувань, які стали невід'ємними складниками сучасного телеефіру, й у межах яких репортер виступає автором, телевізійним ведучим.

Отже, на сучасному телебаченні дедалі помітніша тенденція наближення репортерства до аналітики, публіцистики – такі телевізійні проекти перебувають на межі оперативної й аналітичної журналістики, їхня синтетична конструкція складно піддається стандартній класифікації. І в цьому контексті під особливим кутом зору слід розглядати авторську тележурналістику, яка суттєво змінилася за останні роки. Авторський репортаж (репортаж-дослідження, репортаж-розвідка, репортаж-фільм) вивів на авансцену нового екранного лідера – автора-репортера, який сміливо

заглиблюється в реальність, прагне створити її максимально точний екранний відбиток і передати цю копію в ефір.

Бути репортером телебачення тепер справді доволі престижно: протягом останніх років спостерігається помітне зростання попиту на цю журналістську професію, яка є запитаною в різних типах та форматах телемовлення. Аналізуючи вимоги до професії, окреслені в редакційних статутах, спеціалізованих виданнях, навчально-методичній та науковій літературі з журналістського фаху, варто зауважити про намагання дослідників вивести професію за межі стандартного інформаційного журналізму (скажімо, писати яскраво, образно, уникати книжкових зворотів, догматичних фраз, надмірної кількості цифр тощо) та зорієнтувати на конкретику, акцентуючи на актуальних творчо-виробничих аспектах, зокрема специфіці репортерської роботи в кадрі.

Якщо творчо-виробничим завданням репортера інформаційного типу телевізійного мовлення залишається оперативне й неупереджене інформування про подію, що відбувається чи вже відбулася, то від репортера аналітичного типу мовлення чекають детального, багатоаспектного висвітлення події, резонансної для суспільства. Однак необхідно визнати, що саме екранний фактор вирізняє професію телерепортера з поміж інших, тому на сьогодні в репортерстві домінує візуально-вербальний складник творчості. Власне професійні навички та вміння репортера телебачення є необхідними й для інших тележурналістських професій. Фахівці переконані, що репортер, який добре оволодів професією, може стати авторитетним коментатором, оглядачем, ведучим телевізійної програми. Отже концепція екранного успіху виглядає доволі просто: хочеш стати зіркою телеефіру – починай репортером на телебаченні.

Література:

1. цит. за Гоян В.В. Журналістська творчість на телебаченні: Монографія. – К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2011. – 319 с. – С.163.
2. Фихтелиус Э. Десять заповідей журналістики. – Стокгольм, 1999. – 155 с. – С.95.
3. Вайріх Д. Етика і журналістика. – К. : Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. 2004. – 44 с. – С. 17.

Ширман Роман Натанович

*кафедра кіно- і телемистецтва Інституту журналістики
Київського національного університету імені Тараса Шевченка,
кафедра режисури телебачення Інституту кіно і телебачення
Київського національного університету культури і мистецтв*

ПРО ДЕЯКІ ПРОБЛЕМИ РЕЖИСУРИ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ФІЛЬМУ-ПОРТРЕТУ

Існує безліч драматургічних та режисерських прийомів для створення документального фільму-портрету людини, яка з тих чи інших причин не може (чи не хоче) особисто брати участь у зйомках. Найчастіше такі ситуації виникають за сумних обставин, коли героя вже нема серед живих. Іноді таке трапляється через те, що герой не бажає давати інтерв'ю чи зніматися.

Зрозуміло, що відсутність на екрані живого героя, за яким можна спостерігати, з яким можна дискутувати, за поведінкою якого можна стежити у різних заздалегідь підготовлених чи очікуваних життєвих ситуаціях значно звужує можливості режисера. Найчастіше автори обходять це обмеження, використовуючи архівні кадри за участю героя. Але трапляється і таке, що архівних зйомок замало чи їх взагалі нема. Наприклад, це стосується такої постаті, як Михайло Булгаков (його нечисленні фотографії мандрують з одного фільму до іншого). До речі, Булгаков написав п'єсу «Останні дні» про Олександра Пушкіна, де головний герой весь час знаходився «за кадром» і з'являвся на сцені лише один раз, тінню промайнувши у власний кабінет. Проте, відсутність «живого» Пушкіна перед очима глядачів не завадила видатному драматургу цілком переконливо намалювати образ героя і сумні обставини останніх днів його життя. Щось схоже цілком можливо і у документальному кіно.

Звернемося до одного з варіантів вирішення цієї проблеми, коли автори і режисери вирішують розповісти про героя за допомогою свідчень його знайомих, друзів, родичів, експертів. Тобто фільм будуватиметься на численних інтерв'ю. Монтаж різних поглядів, думок, точок зору, уподобань чи несприйняття дозволяють скласти об'ємну картину і постать героя може бути намальована переконливо і цікаво.

Перший наочний урок на цьому шляху надав кінематографістам Орсон Уеллс у фільмі «Громадянин Кейн» (1941). Там була змодельована ситуація, схожа на ту, яку ми обговорюємо. За сюжетом цього ігрового фільму на самому початку помирає мільйонер Чарльз Фостер Кейн. Керівникові студії кінохроніки не подобається документальний фільм, зроблений з нагоди цієї сумної події. Він вважає, що журналісти занадто поверхово розповіли про факти і основні події життя небіжчика. За цим переліком подій і фактів немає живої людини. Хто він був такий? Про що думав, мріяв? Кого любив чи ненавидів? Продюсер цілком доречно вимагає від журналістів спробувати розкрити загадку життя цієї яскравої людини. Знайти те, чим ця особистість відрізнялася від інших (це дуже слушні вимоги і настанови, що не втратили своєї актуальності для документалістів за більш ніж сімдесят років з дня створення «Громадянина Кейна»). Продюсер, зокрема, радить з'ясувати: чому передсмертними словами Кейна були «рожевий бутон»? Можливо це дасть якусь розгадку його характеру, прагнень, мрій. Але для цього треба розшукати і розпитати людей, які близько знали Кейна – любили його та ненавиділи, працювали та жили поруч з ним. Журналіст починає ретельне дослідження життя Кейна. Він зустрічається з його колишньою дружиною, колегами по журналістській роботі, дізнається точки зору на Кейна його колишнього опікуна. І саме ці свідчення, розмаїття поглядів на героя складають основу фільму. Така конструкція була доволі несподівана для

ігрового кіно. Документалісти теж змогли побачити у цьому фільмі надзвичайно влучні підказки для власної творчості. Зокрема, наочно переконалися, як типовий документальний фільм з усіма традиційними атрибутами (архівними кадрами кінохроніки, закадровим дикторським текстом) вже не задовольняє ані глядачів, ані вимогливих продюсерів. І виявляється, що свідчення на камеру друзів та знайомих не така вже й нудна та не кіногенічна річ.

Проаналізуємо три документальні фільми, які практично цілком побудовані на численних інтерв'ю з людьми, які розповідають про головного героя твору. Ці фільми відзняті в різних країнах, вони відрізняються художньою якістю, рівнем творчих амбіцій та причинами, через які автори не знімали головних героїв. Але обрані нами фільми дозволяють простежити деякі шляхи та тенденції режисерського пошуку (чи відмову від нього), бо є варіаціями на задану тему: зробити фільм про людину без її безпосередньої участі на екрані. Російський фільм «Письменник «П». Спроба ідентифікації» (2013) режисерів Бориса Караджева та Григорія Рябушева присвячений п'ятдесятиріччю письменника Віктора Пелевіна, який відмовився брати участь у зйомках і взагалі уникає медійної популярності. Американський фільм «Вася» (2004) режисера Андрія Загданського про художника-емігранта Василя Ситникова, який помер за десять років до початку зйомок. Американський фільм «Селінджер» (2015) режисера Шейна Салерно про видатного письменника, який теж відмовлявся від будь-яких зйомок та інтерв'ю.

Фільм «Письменник «П». Спроба ідентифікації» цілком побудований на інтерв'ю з людьми, що знають письменника і тим чи іншим чином пов'язані з ним. Режисери обрали доволі сміливе творче вирішення – зосередити свою увагу лише на цих інтерв'ю. Час від часу на екрані з'являтимуться документальні кадри, що ілюструватимуть спогади і роздуми героїв фільму. Але вони мають другорядне значення. Максимальна увага авторів спрямована на розкриття образу головного героя, письменника Віктора Пелевіна саме через монологи учасників фільму. Це вимагає від авторів надзвичайної якості цих інтерв'ю. Нічого критичного у такому задумі немає. У тринадцятисерійному документальному фільмі «Підстрочник» (2008) режисера Олега Дормана протягом усього екранного часу в кадрі була лише одна жінка – Ліліана Лунгіна, яка розповідала про події свого життя, що співпали з головними подіями ХХ сторіччя. Жінка розповідала так цікаво, розумно та емоційно, що фільм став подією в документальному кіно. Оператором цього, здавалося б глибоко «антикінематографічного» фільму був уславлений майстер Вадим Юсов, який знімав з А. Тарковським фільми «Іванове дитинство», «Андрій Рубльов» та «Солярис». Зрозуміло, що у фільмі, побудованому на численних інтерв'ю, буде небагато візуальних ефектів. Тобто треба зробити так, аби саме ці інтерв'ю було цікаво дивитися і слухати. І перше завдання, яке має вирішити режисер – знайти таких людей, які вміють цікаво розповідати, які вміють перетворювати розповідь майже на справжню драматичну подію.

Режисер має перейматися тим, аби розповіді експертів, свідків, знайомих героя перш за все були цікавими. Але протягом майже тридцяти перших хвилин фільму «Письменник «П». Спроба ідентифікації» головною темою усіх персонажів, що розповідають на екрані про Пелевіна є таке: ми його майже не знаємо, вчилися разом, але пам'ятаємо погано, нічого цікавого згадати не можемо, зовні він був невиразний, внутрішньо незрозумілий і взагалі мало симпатичний. Дехто з оповідачів більше розповідає про себе, ніж про Пелевіна. Багато хто із задоволенням згадує про образи, які завдав їм Пелевін. Такий парадоксальний початок міг би бути цікавим саме завдяки своїй несподіваності. Усі чекають компліментів ювілярові, а тут починається таке... Але з часом усі ці малоцікаві спогади стають все більш нудними. Дія тупцює на місці. Парадокс: у центрі розповіді унікальний персонаж, серед учасників фільму є надзвичайно яскраві постаті (такі, наприклад, як письменник, дослідник літератури і яскравий лектор Дмитро Биков). Але їм нема про що розповідати. Ми чуємо якісь малозначущі подробиці, що не дають жодної уяви про загадкову постать письменника, який уникає спілкування з

людьми. Сам Пелевін у власній творчості дуже далекий від приземленого реалізму. Стилістика фільму про нього знаходиться у надзвичайному контрасті із стилістикою творів письменника. І це починається з перших кадрів фільму – невиразних, прохідних міських пейзажів. Лише десь через п'ятдесят хвилин після початку фільму у спогадах німецького перекладача Пелевіна починає відбуватися щось цікаве. Той згадує, як на творчих зустрічах у Німеччині Пелевін почав фантазувати і розповідати про себе та свою родину фантастичні нісенітниці. Як він нібито був авіаційним інженером, який працював над захистом двигунів від тропічних комах, багато разів був ув'язнений, є сином знаменитого пілота. Ошелешений перекладач не знав, що робити, бо це були суцільні вигадки. Але цей спалах триває недовго. Майже до самого кінця фільму нічого цікавого у фільмі не відбуватиметься. І лише наприкінці кілька слів Дмитра Бикова роблять трохи більш зрозумілим образ головного героя. Письменник, на думку Бикова, не бажає гратися у брудній пісочниці сучасного життя. Він наставляє свій пістолет з глини на те, що його оточує і намагається знищити світ, який ненавидить. І у фіналі майже півторагодинного фільму виникає більш-менш образний кадр, в якому по будинках блукає червона цяточка лазерної указки, з якою любив бавитися свого часу Пелевін. Безумовно, глядач може отримати з цього фільму певну інформацію про героя. Але майже усе це можна переказати кількома реченнями. Фільм тримається на цікавості глядачів до героя. Але яка додана вартість самого цього екранного твору? Що цікавого, кінематографічного, емоційного чи ексклюзивного додали автори до того, що вже давно відомо прихильникам цього письменника? Кволі інтерв'ю з людьми, серед яких чимало ображених Пелевіним, малоемоційні. Вони відзняті у найпростіший спосіб (в робочому кабінеті, квартирі, кафе), статично, без жодної вигадки чи якоїсь заздалегідь визначеної зображальної стилістики.

Окрема розмова про документальні кадри, що час від часу з'являються на екрані. Вони надзвичайно ілюстративні. Коли мова у черговому синхроні заходить про дитинство героя в Радянському Союзі, з'являються кадри піонерів у школі; коли йдеться про роботу Пелевіна у тролейбусному депо, на екрані якісь кадри депо; коли розповідають, що мама письменника працювала у торгівельній сфері, на екрані з'являються кадри якогось гастроному; коли йдеться про навчання в літературному інституті, на екрані аудиторії, пам'ятник біля входу, квіти на клумбі. Всі ці кадри легко можуть бути замінені на якісь інші. Вони такі саме невиразні і не обов'язкові, як слова за кадром. У фільмі використана музика Моцарта, Вагнера, Баха, Чайковського. Вражаючий список. Але практично весь час ця музика напівчутно звучить фоном під синхронами. Жодного емоційного, драматургічного чи змістовного наповнення таке використання творів великих майстрів не несе, більше того: іноді воно видається вкрай недоречним.

Підіб'ємо деякі підсумки щодо цього фільму. Є надзвичайно цікавий герой, що викликає жваву цікавість. Є загадка, яку автори прагнуть розгадати. Але в результаті перегляду глядачі ні на крок не наближаються до розуміння особистості героя фільму. До того ж, коли йдеться про письменника з яскравою фантазією, майстра надзвичайно гострої форми та парадоксальних творчих рішень, фільм про нього треба робити у більш-менш адекватний до його творчості спосіб.

Розглянемо інший варіант фільму-портрету, побудованого майже виключно на синхронних інтерв'ю. Герой американського фільму «Вася» художник-емігрант Василь Ситников помер за кілька років до початку зйомок. Про нього розповідають друзі, колеги, критики. Тут також головна увага авторів приділена розкриттю образу героя за допомогою численних інтерв'ю. «Голови, що промовляють» і тут є головними дійовими особами. Але всі ці численні інтерв'ю справляють принципово інше, ніж у попередньому фільмі враження. Персонажі фільму із захватом згадують про Васю. Хоча з перших слів зрозуміло, що людина ця навряд чи заслуговує на суцільне захоплення і є постаттю контраверсійною. Режисер Андрій Загданський (у минулому відомий режисер Київської кіностудії науково-популярних фільмів) зробив фільм про художника-нонконформіста, людину, яку багато хто вважав юродивим чи міським божевільним. Але ця людина, яка

добре вмiла дурити голову як радянським, так i закордонним можновладцям, багатiям i псевдознавцям мистецтва, була надзвичайно талановитою i глибокою. Його картини сьогодні прикрашають колекції багатьох музеїв Західної Європи та Америки. Перше, що одразу кидається в очі: експерти з надзвичайним ентузіазмом, задоволенням i блиском в очах згадують про Ситникова. У кожного з них є «інформаційна радість» (за висловом Леоніда Парфьонова) повідомити глядачам про щось надзвичайно цікаве i більшості абсолютно невідоме. Вони вперше такий широкій аудиторії розповідають про свого незвичного приятеля. I намагаються так само вразити глядача, як свого часу були вражені самі. Плавному перебігу розповіді анітрохи не заважають кричущі суперечності в найістотніших подробицях ситниковської біографії. Навпаки, саме це різноголосся, логічна нісенітниця, прикривають фільм вуаллю фантазмагорії. Нам розповідають не біографію художника, а легенду про нього. Картина відривається від правди i піднімається над нею, щоб перенести глядача на інший – магічний – рівень реальності. Оповідачі – здебільшого персонажі нью-йоркської богемі i самі є доволі екзотичними постатями. Одна з найбільш яскравих героїнь, наприклад, згадує про страшні подробиці смерті Ситникова, смакуючи шоколадними цукерками. Фон, на якому відбуваються інтерв'ю – це, як правило, художні майстерні. Ручна камера додає динаміки i без того цікавим спогадам. Так само, як у фільмі про Пелевіна час від часу з'являлися цитати з творів письменника, у фільмі «Вася» використані картини Ситникова. Але таких кадрів порівняно небагато. Головне – розповіді друзів. Режисер Андрій Загданський відзначав, що один з них – художник Дмитро Плавинський дуже влучно зауважив: Ситников знайшов свою форму співіснування з радянською владою в якості юродивого.

Режисер фільму замість того, аби ілюструвати події минулого більш-менш відповідною кінохронікою, застосовує набагато цікавіше вирішення. Відомий латиський художник-аніматор Сигне Баумане зробила декілька коротеньких анімаційних мініатюр. Одна з них, наприклад, дотепно та іронічно розповідає про один із засобів Ситникова заробляти гроші, граючи роль такого собі Распутіна радянських часів, задурюючи голови довірливим дружинам західних послів.

Фантазмагорична творчість героя знайшла цілком адекватне відображення у самій структурі, побудові та атмосфері фільму.

Розглянемо ще один варіант фільму-портрету, що тримається майже виключно на свідченнях сучасників. Американський фільм «Селінджер» побудований на інтерв'ю з друзями, близькими, колегами та прихильниками творчості головного героя. Їхні спогади та роздуми складають основу фільму. Також у фільмі використана архівна кінохроніка, численні фото. Багато у фільмі епізодів-реконструкцій.

Синхронні інтерв'ю відзняті у фільмі з набагато більшою вигадкою i ретельністю, ніж синхроні у фільмі про Пелевіна – здебільшого за допомогою хромакею. Завдяки цьому автори досягають стилістичної єдності i вишуканості зображення. Ретельно виставлене на героїв світло, старанний підбір фонів – усе це дуже відрізняється від якихось фікусів на підвіконні, різнокольорових штор та занавісок, батарей опалення та різноманітних шпалер на фоні яких експерти розмірковували про особистість та творчість Віктора Пелевіна. Жодного байдужого чи напівбайдужого обличчя (яких чимало у фільмі про Пелевіна) тут побачити неможливо. Режисер час від часу використовує цікавий засіб зйомки i монтажу інтерв'ю. Вперше це можна побачити в епізоді, коли один з прихильників творчості Селінджера розповідає про свою зустріч з письменником. Розповідь цієї людини була записана тричі – у різних місцях, у різний час доби. Режисер монтує розповідь з трьох різних кадрів (натурний кадр, відзнятий вдень на фоні природи, кадр, відзнятий вдень у місті, i кадр, відзнятий пізно у вечорі на фоні старовинного будинку). Герой тричі розповідав ту саму історію. Режисер вибрав найяскравіші фрагменти з кожного дубля. Змонтовано це без будь-яких перебивок. Це зробило розповідь дуже динамічною не лише за змістом, а також за зображенням. Крім того, це підсвідомо натякало на те, що розмова з письменником, яка відбулася багато років тому,

весь час непокоїть героя і примушує його постійно згадувати цей важливий для нього епізод. Схожий прийом вдало працює ще в одному епізоді. Колишня подруга Селінджера згадує про їхнє спільне життя, про бесіди і суперечки з письменником. Це інтерв'ю було записано двічі. Одного разу жінка розповідала про ці події, сидючи вдень на веранді свого будинку, другий раз – у кімнаті біля палаючого каміну. В обох кадрах розмова йшла про те ж саме. Монтаж її монологу з двох кадрів був доречний ще й тому, що вона переповідала деякі їхні діалоги з Селінджером. Це додало нових фарб у синхронне інтерв'ю. Цікаво змонтований і епізод про несподіваний дзвінок Селінджера до редакції газети. Кілька людей, що працювали тоді на своїх робочих місцях згадують про сенсаційний дзвінок Селінджера до редакції після десятиліть затворницького життя. Кожний з них додає щось своє про перебіг подій у ті кілька хвилин, що тривала розмова у таємниченого автора з кореспондентом, який підняв слухавку.

Відрізняються своєю виразністю і точністю й більшість архівних кіно матеріалів. У цьому фільмі практично не можна зустріти таких випадкових кадрів, як, наприклад, кадри в магазині чи тролейбусному парку в фільмі про Пелевіна. Документальний кадр маленької дівчинки (в епізоді, де мова йде про юних героїнь оповідань Селінджера) – це, по-справжньому художній кадр, і саме така дитина могла стати героїнею творів письменника. Епізод форсування Ла-Маншу майстерно змонтований із застосуванням спецефектів, фотографій, музики. Єдиний документальний кінокадр, який зафіксував Селінджера під час війни, поданий надзвичайно ефектно. Попередній епізод був дуже динамічним і гучним за звуком. Несподівано з'являється титр, який повідомляє: зараз глядачі побачать єдиний кадр з письменником, відзнятий під час війни. Звук зникає і в абсолютній тиші йде зображення, на якому Селінджер розмовляє з якимись жінками у Франції. Ця тиша і попередження у титрах роблять зображення дуже важливим, примушують пильно вдивлятися у примітивну зйомку і дозволяють побачити певну скутість та сором'язливість Селінджера, якого вітають як переможця. Страшні кадри жорстоких боїв, радісні кадри святкування перемоги в Америці – усе це працює на образ героя і ніколи не викликає сумнівів щодо доречності саме цих кадрів. Якщо у фільмі про Пелевіна майже всі документальні кадри можна безболісно замінити на будь-які інші (і у деяких випадках досягти набагато більшого ефекту!), у цьому фільмі усі архівні кадри дуже доречні.

Чимало у фільмі епізодів-реконструкцій. Автори, що працювали над проектом, який мав на меті комерційний успіх, не бажали задовольнятися лише зйомками інтерв'ю та архівними матеріалами. Але численні реконструкції – це те, що є чи найбільш вразливим у фільмі «Селінджер». Хоча один з перших таких кадрів ефектний та дотепний. Крупно: руки письменника стукають по клавішах старовинної друкарської машинки. Вступає партія рояля і звуки музики майже синхронні рухам пальців письменника. Але більшість епізодів-реконструкцій викликають чимало запитань та незадоволення. Наприклад, один з найдраматичніших епізодів фільму – розповідь про страшні втрати, які понесла військова частина Селінджера в одному з боїв. Вражаючі кадри хроніки: американські солдати прочісують ліс, де за кожним деревом криється пастка. Криваві бої в лісі, відзняті фронтовими операторами на чорно-білу плівку. І раптом поруч з ними з'являється постановка. Суб'єктивна камера (кольорове зображення) рухається лісом і натикається на дерево. З іншого боку до дерева наближається американський солдат (Селінджер) і притуляється до нього. Це не лише порушує стилістику розповіді, а ще й на диво примітивно зроблено. Після вражаючого та щемливого епізоду про те, як Селінджеру зрадила його кохана (він побудований на дуже виразних документальних фотографіях: засмучений Селінджер крокує серед солдатів, що відправляються на війну до Європи і його усміхнена колишня дівчина, яка виходить заміж за самого Чарльза Чапліна!) на екрані з'являється кадр, у якому молода людина сумно тримається за якусь металеву сітку на березі океану. Зрозуміло, що це страждає Селінджер. Але до цього кадру немає жодної довіри, він емоційно порожній, штучний. Тим більше, що попередні кадри –

фоторепортаж про закоханих і самотнього героя в армії надзвичайно яскраво розповіли про драму молодого письменника. Головна вада цих реконструкцій полягає у їхній стильовій невизначеності. Нема якогось єдиного режисерського вирішення епізодів. Вони невиразні і штучні.

Є в картині й ефектні та доречні реконструкції в епізодах, коли Селінджер відвідує редакцію журналу і коли він знайомиться на пляжі з дівчиною, яка стане героїнею його оповідання. Але більшість реконструкцій відрізняється якоюсь творчою невизначеністю і необов'язковістю. Може виникнути питання: а можливо, подібні реконструкції зайві і взагалі лише шкодять документальному кіно? Але, наприклад, блискучі за задумом та виконанням реконструкції в документальних фільмах, відзначених «Оскаром» «У пошуках цукрової людини» (2012) чи «Людині на дроті» (2008) доводять, що це не так. Там присутні і яскрава авторська вигадка, і зі смаком зроблені епізоди-реконструкції.

Актуальність цього питання вимагає зупинитися на епізодах-реконструкціях більш детально.

Проблема, як показати глядачам те, що кінематографісти з різних причин не змогли відзняти, виникла ще на початку кінематографа. Жорж Садуль наводить безліч фактів кінорекоконструкцій, розповідаючи, наприклад, про «документальні» фільми часів іспано-американської війни на Кубі 1898 року. Кінематографістам вдалося документально відзняти відправлення американських військ на Кубу. Але на фронт операторів не пустили. І кадри бойових дій студії «Байограф», «Едісон» і «Любін» зняли в передмістях Нью-Йорка, переважно в Нью-Джерсі. Найняли статистів, одягли їх у форму і організували «бої на Кубі». Ці зйомки користувалися великим успіхом. Третього липня 1898 року американська ескадра потопила іспанський флот. Про цю історичну подію негайно був відзнятий «документальний» фільм. Едвард Емет, орієнтуючись на фотографії, побудував у своєму саду декорацію з гіпсу і води, яка зображала бухту Сант-Яго. У басейні плавали макети кораблів. Вибухи і постріли з гармат робилися за допомогою електричних пристроїв. Фільм мав величезний успіх. У реальність того, що відбувається на екрані, вірили беззастережно. А коли хтось наважився засумніватися в достовірності цього видовища (адже справжня морська битва взагалі-то відбувалася вночі!), продюсери заявили, що використали надчутливу плівку для зйомок при світлі Місяця і супердовгофокусний об'єктив, що дозволяв знімати з відстані 10 кілометрів. Після закінчення війни Морське міністерство Іспанії навіть придбало цей фільм як важливий історичний документ.

1912 року на екрани вийшов документальний фільм «Вбивство і похорон дона Хосе Каналехоса». Похорон прем'єр-міністра Іспанії в ньому був справжній. А саме вбивство доволі недбало дозняли після похорону. Цей фільм користувався шаленим успіхом.

У сучасному телевізійному документальному кіно реконструкції дуже поширені. Вони надають динамізм, драматизм, переконливість розповіді. Події переміщуються з закадрового тексту в зображення. Зрозуміло, що здебільшого мова йде про зображення якихось історичних подій. Якщо фільм торкається долі сучасних персонажів, що живуть поруч, недоречно застосування реконструкцій може свідчити лише про невміння режисера знімати справжнє документальне кіно.

Робота над епізодами-реконструкціями стала важливою частиною багатьох проектів. Перед режисерами відкрилися широкі творчі можливості і, водночас, виникло безліч художніх та етичних проблем.

Перші режисерські вправи на шляху документальних реконструкцій в документальних фільмах і серіалах, як правило, були елементарно простими. Зображення робили чорно-білим. Ефект «старого кіно» надавав цим нехитрим сценкам достовірність. Згодом автори і режисери зрозуміли, що ці примітивні кадри та епізоди хоч і привнесли на екран більший динамізм і певну імітацію дії, але все одно є ілюстративними і малохудожніми. Що могли зіграти актори в цих крихітних епізодах? Як можна встигнути

розкрити хоч якийсь образ за відведені їм миттєвості на екрані? Та й першокласні актори рідко погоджувалися брати участь у цих «живих картинах».

Але коли за справу взялися справжні майстри сценарної майстерності та режисури, з'ясувалося, що на шляху створення реконструкцій можливі справжні творчі досягнення. Цікаві авторські рішення, новаторські прийоми перетворили реконструкції з чогось вимушеного в яскраві і вражаючі художні експерименти. Як з'ясувалося, задум стосовно того, що «тут у нас буде реконструкція» – це ще тільки початок роботи. Якою буде ця реконструкція? Наскільки оригінальним і переконливим є її сценарне та режисерське вирішення і втілення? Чи художньо збагачує вона твір? Чи відповідає задуму і стилістиці фільму?

Американський серіал «Служба порятунку 911» був дуже популярний протягом десятиліть. Він розповідав про надзвичайні ситуації, в які потрапляли люди і про професійну та самовіддану допомогу, яку їм надавали рятувальники, лікарі, пожежники, поліцейські. Вступний титр повідомляв: «У програмі використані справжні записи телефонних переговорів Служби порятунку, зняті реальні учасники подій, які при необхідності відтворюють драматичні ситуації, що трапилися з ними». У цих словах вже закладено головне творче вирішення програми. Драматичні події, що сталися з героями програми і їхній порятунок, в реальності ніхто не знімав. Всі ці сценки на екрані розігрують самі учасники реальних подій. Після того, як глядачі про це попереджені, ніхто не чекає від героїв переконливою акторською гри, і нікого не бентежить певна умовність цих реконструкцій. Зате глядачі можуть наочно переконатися у тій небезпеці, що загрожувала людям, у самовідданості та професіоналізмі рятувальників. Це миттєво викликає співчуття до одних і симпатії та пошану до інших.

Виразний прийом реконструкції за участю ведучого представлений, наприклад, в італійському телесеріалі режисера Луїджі Коменчіні «Леонардо да Вінчі». Ведучий з'являється в кадрі там і тоді, коли його не можуть бачити персонажі фактично ігрового фільму. В одній зі сцен він навіть «забував» в історичному інтер'єрі свої модні сучасні окуляри. Подібні прийоми використовують і в деяких екранних реконструкціях з програм каналу «1+1».

Режисер Девід Мак-Наб у фільмі «Таємний план вбивства Гітлера» використовує одразу два способи реконструкції. Одна сюжетна лінія цілком побудована на начебто архівних фотографіях. У такий спосіб автори розповідають про те, як полковник Штауффенберг 20 липня 1944 року вирушив до ставки Гітлера аби вчинити на нього замах. Режисер фільму вирішив всю історію, пов'язану з полковником Штауффенбергом, показати на фотографіях. Абсолютно всі події, починаючи з польоту в літаку і прибуття до ставки Гітлера й закінчуючи загибеллю полковника, ми побачимо на чорно-білих фото. Інші сюжетні лінії фільму, що пов'язані з Гітлером, Сталіним, Черчиллем та Рузвельтом, візуально нагадують кадри старої кінохроніки. Авторський голос на початку фільму каже: уявімо собі, що усі події, які відбувалися 20 липня 1944 були відзняті на плівку... Таким чином автори теж задають умови власної гри. Вони ретельно імітують стару кінохроніку. Це – нібито репортажні зйомки подій, що водночас відбувалися 20 липня 1944 року в різних куточках світу. Передусім точки зйомки нагадують такі, які насправді міг обрати тогочасний репортер-документаліст, якщо б якимось дивом потрапив до спальні Сталіна чи Черчилля. Документаліст, знімаючи реальні події, не завжди може зайняти найбільш зручну позицію. Він не може стати між двома президентами під час їхньої розмови. Не може впритул підбігти до поважної особи. Гітлер в одному з епізодів майже весь час стоїть спиною до камери. І це добре, бо схоже на правду. Повна ілюзія, що оператор не може підібратися ближче, не може змінити точку і щасливий вже з того, що взагалі потрапив на цю таємну нараду. В епізоді невдалого замаху хтось з ад'ютантів спиною затуляє від камери пораненого Гітлера. І цієї надзвичайної миті в операторі репортер перемагає будь-яку стриманість. Ми бачимо, як у кадрі рішуче з'являється рука самого кінооператора і силоміць відштовхує вбік ад'ютанта фюрера, який заважає зйомці.

Цілу низку надзвичайно ефектних реконструкцій можна зустріти у телевізійних фільмах та серіалах Леоніда Парфьонова. В одному з його перших фільмів «Живий Пушкін» він імітував аматорську кіноплівку, на якій нібито відзнятий Пушкін у дитинстві та юнацтві. Іронічний стиль цих плівок дуже пасував як героєві, так і авторові цього твору. У фільмі «Птах-Гоголь» Л. Парфьонов сам виконує деякі ігрові сценки а також широко використовує анімацію.

Пітер Гринуей у своєму документально-історичному фільмі «Рембрандт: я звинувачую...» використовує в якості епізодів-реконструкцій фрагменти власного фільму про Рембрандта «Таємниці «Нічного дозору». Тобто, фрагменти ігрового фільму підкріплюють достовірність документального фільму. Для постмодерніста Гринуея у цьому немає нічого дивного. У його «документальному» фільмі персонажі також дають численні інтерв'ю на камеру. Серед них і сам Рембрандт, і його дружина, їхні друзі та вороги.

Таким чином, епізоди реконструкцій стали надзвичайно важливим елементом багатьох сучасних документальних фільмів. Не виключаючи і фільми-портрети. Реконструкції стають для авторів справжнім іспитом на професійність. Вони вимагають вигадки, фантазії, іноді дотепності та почуття гумору. Перед режисерами вони відкривають можливість продемонструвати свій хист, особистий стиль та майстерність. І дозволяють фільмам стати ще більш захоплюючими та вражаючими.

Особливою формою реконструкції історичних подій у фільмі-портреті є використання дикторського тексту «від героя фільму». Саме такий прийом, який дає змогу побачити життя людини через її власне сприйняття, активно застосований у кількох телевізійних фільмах сценариста і режисера студії «Укртелефільм» Григорія Десятника.

І якщо у стрічці про академіка Євгена Оскаровича Патона «Відповідальність беру на себе» автобіографічна розповідь велася виключно з використанням власних текстів зі спогадів героя, а у фільмі «Пейзаж душі після сповіді» (режисер В. Політов) автор тексту широко використав фрагменти з творів героя фільму Григорія Сковороди, то у стрічці «Щастя Кіндрата Лохвицького», присвяченого першому київському археологу, життя героя та історичний процес створення ним першого музею історії Києва, виразно розкривалися за допомогою стилізованого під психологічний портрет героя оригінальний дикторський текст. Природно, що властива подібним текстам суб'єктивність та емоційність дають значні можливості для прояву режисерської фантазії. Про успішність цих методів свідчить величезна кількість повторних демонстрацій фільмів на різних телеканалах.

...Підіб'ємо деякі підсумки щодо створення документальних фільмів-портретів, у яких за різних причин нема змоги знімати головного героя. Незважаючи на нібито приреченість фільмів-портретів, побудованих на спогадах чи роздумах про головного героя, не дивлячись на нібито недостатню кінематографічність такого типу фільмів, на цьому шляху цілком можливо досягти серйозних успіхів. Для режисера тут розкривається безліч можливостей як у роботі з людьми, що знімаються, так і у вирішенні інших складових фільму: драматургічній побудові твору, образному вирішенні, монтажі, використанні архівних матеріалів, реконструкціям тощо. Головним у цій роботі є дійсно зацікавлене, творче бажання авторів фільму донести до аудиторії особисте ставлення до головного героя.

КАДР І ПЛАН ЯК ВИЗНАЧАЛЬНІ ТЕРМІНИ ЕКРАННОЇ ТВОРЧОСТІ

Екранна творчість вирізняється від інших видовищних мистецтв дискретністю творчо-виробничого процесу. Мається на увазі, що екранні твори здебільшого збираються з окремих фрагментів – кадрів. Це обмежені рамкою видошукача художньо організовані та зафіксовані на певному носії аудіовізуальної інформації фрагменти реальності.

Саме зафіксована рамкою видошукача динамічна дійсність та можливість видозмінення масштабу її показу є тими корінними ознаками, що відрізняють екранні твори від сценічних, фотографічних та образотворчих.

Причому, кадр, як художньо організований фрагмент дійсності, є не просто її фіксацією, а виразом авторського ставлення до життя, філософського, ідеологічного, естетичного світобачення.

Не менш значущою є і категорія масштабу кадру. На початку кінематографічної ери камера була непорушною, а кожен окремий фільм являв собою так звану кадр-сцену. Тобто дія в екранних роботах компаній Едісона, Люм'єрів та в стрічках інших піонерів кіно розгорталась у межах одного кадру без зміни масштабу показу, а отже не містила ознак розвитку авторського ставлення до екранних подій.

Навіть відкриття Жоржа Мельєса та наступна діяльність Едвіна Портера, котрі будували свої фільми як послідовну черговість драматургічних сцен, не змінювала природи кадру-сцени як цілісного фрагменту реального життя або своєрідної сценічної вистави.

З психологічної точки зору автори фільмів, робили глядачів пасивними спостерігачами екранних подій, формуючи в них лише певні емоційні стани.

Однак 1900 року сталися мистецькі події, які відкривали шлях до зовсім іншого рівня глядацького сприйняття – британський кінематографіст-експериментатор Джордж-Альберт Сміт відкрив поділ кадрів на різні масштаби показу, які надалі отримали назву «план». І якщо у фільмах «Миша в школі образотворчих мистецтв», «Маленький доктор», «Бабусина лупа» крупно- і середньоплановий показ мишки, кошения, бабусинога ока тощо був лише атракціоном, то у коротеньких стрічках «Що видно в телескоп», «Злощастя Мері-Енн» крупні плани були інструментом перенесення уваги глядача на такі подробиці дії, які формували певне моральне ставлення до подій і персонажів. Ці, начебто дрібниці, стали початком системи взаємовідносин глядачів та екранних творів, у якій вирішальну роль відіграє рівень ототожнення глядача з екранними героями – тої системи, яка складає сутність сучасного дійсно художнього кіно, незважаючи на його ігрову чи документальну природу.

Подальшим розвитком цього напрямку екранної мови стали творчі пошуки визначного американського режисера Девіда Уорка Гріффіта. Вивчаючи досвід класичної англійської літератури, він першим почав використовувати крупний план як засіб драматургічного розкриття внутрішніх станів героїв. Зокрема, такими були крупні плани дружини героя фільму «Нетерпимість» у сцені суду, тремтячі руки поліцейських, готових перерізати мотузки шибениці та ін. Це був принципово новий підхід до використання масштабу плану, який привів і до необхідності кардинального поглиблення роботи по створенню композиції кожного окремого кадру. До Гріффіта композиція здебільшого визначалася побудовою внутрішньокадрових мізансцен. Крупний план, позбавлений

внутрішньої взаємодії персонажів, вимагав дійсно мистецької побудови композиції, художньої роботи зі світлом, посилював вимоги до психологічної переконливості акторської гри.

Величезна увага до проблем кадру та плану постала після того як радянський режисер-дослідник Лев Кулешов провів серію монтажних експериментів, довівши можливість в ході монтажу сповнювати нейтральні драматургічно кадри будь-яким необхідним змістом. Так званий «Ефект Кулешова» став одним з дієвих стимулів подальших монтажних пошуків, вершиною яких є кінематографічні твори Сергія Ейзенштейна, Всеволода Пудовкіна, Олександра Довженка, Дзиги Вертова.

Нові, ще складніші завдання організації кадру та визначення масштабів зображення постали в ході розвитку звукового кіно. В дозвуківий період акторам достатньо було реалізовувати на екрані фізичні дії та виявляти власні емоційні стани. Звукове кіно виявилось перш за все мистецтвом психологічно-емоційної взаємодії персонажів. Це визначило принципово нову пластику гри та вивело на перший план постановочних завдань створення драматургічно наповнених мізансцен – взаємного розташування акторів та камери. Як наслідок, по-перше, слід було розробити безпомилкову технологію зйомок розмовної взаємодії виконавців, а по-друге, вже через десяток років від появи звуку сформувалося мистецтво так званої «глибинної мізансцени», пов'язаної з динамікою камери. Технологічна складність цього методу потребувала, зокрема, і чіткої системи визначення масштабу внутрішньо кадрового розташування об'єктів зйомок.

Необхідним елементом цього процесу є визначення конкретного масштабу зйомок в кожному окремому кадрі. В радянському кінематографі, а також кінематографіях Східної Європи, об'єктивно пов'язаних із вихованням національних кінокадрів у ВДІКу, встановилася система визначення масштабу кадру, розроблена ще Л. Кулешовим.

Взявши за основу людську постать, він визначив 6 основних планів: деталь (все, що менше голови); крупний план – по груди; перший середній – по пояс; другий середній – по коліна; загальний – людина на весь зріст; дальній загальний – людина в певному середовищі, або пейзаж. Багато років ця схема безвідмовно діяла в професійному середовищі, орієнтуючи глядача на різні рівні пластичної та емоційно-психологічної дії: орієнтація – загальний дальній; загальне враження – загальний; готовність до дії – другий середній; зацікавленість, початок дії – перший середній; висока активність – крупний; пристрась, велика емоційність – деталь. Ця примітивізована схема добре діяла в розмовному кіно, в якому головну інформацію про зміст глядачі отримували з діалогів чи монологів персонажів.

Але останніми десятиліттями в кіномистецтві посилилась зображально-драматургічна тенденція. Головною ознакою сучасної екранної мови є постійне прагнення до емоційного виразу внутрішнього змісту подій, характерів, логіки поведінки героїв через систему зображально-виражальних засобів та утворення цілісного зображального образу екранних подій. У багатьох сучасних фільмах головним стає навіть не сам герой, а його внутрішній образ, його мета, реалізовані зображальними засобами.

Крім того, розвиток технологій зйомки останніми роками привів до певного фізичного відокремлення режисера і навіть оператора-постановника від камери. В багатьох випадках режисер слідує за ходом зйомок за допомогою віддаленого від камери телемонітора; так само керує зйомками ведучий оператор, коли безпосередню фіксацію кадру веде оператор стедікама чи операторського крану.

І творчі, і технологічні аспекти таких зйомок вимагають більш ретельного визначення масштабу зображення, який здатен розкрити всю глибину психології екранних героїв. Інструмент для цього є і його застосування якраз на часі. Мається на увазі термінологія, що діє в Голлівуді, тобто поділ крупного плану на три плани: голова, по плечі, по груди. Такий поділ дозволяє в професійному спілкуванні значно точніше поставити завдання операторській групі, глибше розкрити внутрішню насиченість екранної дії, особливо в ході напруженого діалогічного спілкування.

Показовим є і система поділу на крупності планів, останнім часом прийнята на деяких телевізійних каналах: перший дальній – традиційний дальній; другий загальний – людина на весь зріст у певному середовищі; третій загальний – на зріст людини; перший середній – по коліна; другий середній – по пояс; третій середній – по груди; перший крупний – по плечі; другий крупний – по голову; третій крупний – традиційна деталь.

Така система безумовно забезпечує розкриття найтонших нюансів людських емоційно-психологічних станів, що дуже важливо в системі телевізійного «ефекту присутності» глядача в екранних подіях, а також ефективно діє в ході найпоширеніших на телебаченні багатоканальних зйомок. Цей метод зазвичай передбачає, що кожна камера, яких може бути дуже багато, буде не просто показувати певну змістовну локацію, але й забезпечувати різноманітність монтажу при показі однієї локації, наприклад у ток-шоу.

Ще один актуальний аспект теми цієї статті: використання самого терміну «план».

Величезні обсяги телевізійного мовлення обумовили прихід у телебачення такої ж величезної кількості творчих працівників, які не мають фахової освіти в галузі кіно і телебачення. В першу чергу це стосується армії журналістів. Вони, здебільшого, виробили власний термінологічний сленг, далекий від професійних термінів. Це не означає його непрацездатність, але дуже часто його терміни є породженням практики на кожному окремому телеканалі і зовсім не зрозумілі «прибульцям зі сторони». В цій великій специфічній проблемі нас цікавить питання про поняття кадр і план. На жаль, у професійному спілкуванні телевізійників термін «план» постійно зустрічається у значенні терміна «кадр». Застосування виразів «зніми цей план», «треба цей план зробити динамічнішим» і таких подібних є масовим явищем. Особливо часто це має місце в ході відеомонтажу. Проблема поглиблюється і за рахунок того, що поняття «план» є багатозначним. Адже в кадрі може існувати другий план, тобто дія позаду основної дії, передній план – те, що найближче до камери. Дуже часто термін «план» використовується для визначення звукових елементів кадру. Скажімо, «звучить на задньому плані», тобто вдалечині.

І якщо використання терміну «план» для визначення просторової побудови кадру не викликає сумнівів і освячене професійною традицією, то використання цього терміну для визначення зображення від попереднього монтажного поєднання до наступного, тобто кадру, є некоректним і вносить плутанину в процес творчого спілкування, яке через сучасні фінансово-виробничі реалії стає дедалі більш інтенсивним і напруженим.

Висловлені міркування можуть здатися другорядними, але саме змістовна, чітко визначена термінологічна база сучасної екранної творчості є одним з реальних чинників, які пов'язують теоретичну діяльність у галузі екранної творчості з практикою сучасного кіно і телебачення.

З історії українського кіно і телебачення

Мужук Леонід Петрович

*кафедра кіно- і телемистецтва Інституту журналістики
Київського національного університету імені Тараса Шевченка*

ФУНДАТОР УКРАЇНСЬКОГО ТЕЛЕРАДІОПРОСТОРУ

Українське телебачення та радіо пройшло довгий шлях становлення, на якому були і перемоги, і поразки, пов'язані як із труднощами росту наймолодших і техногенно обумовлених засобів масової комунікації, так і зі складними проблемами взаємоіснування загальносоюзних та національних ЗМІ.

Історія кожного етапу розвитку українського телерадіопростору органічно пов'язана і з особистостями його державних керівників, з яких виділяються дві найяскравіші постаті: Миколи Скачка, який зайшов у кабінет керівника радіо і телебачення під час глухої сталінщини, а звільнив його аж на фінальному етапі брежнєвського застою, та Миколи Охмакевича, який був третім головою в історії української державної телерадіосистеми, але першим очільником, хто самовіддано скеровував її на свідому інформаційно-культурну діяльність, спрямовану на утвердження України в Україні.

Закінчивши 1961 року факультет журналістики Київського державного університету ім. Т.Г. Шевченка, 24-літній Микола Охмакевич розпочав свій професійний шлях з посади кореспондента Українського радіо. Сходинка за сходинкою підіймався він у своїй професійній та керівній кар'єрі, аж поки 1979 року не був призначений на посаду Голови Держтелерадіо УРСР.

Безумовно, що цьому призначенню передувала посада завідувача сектору радіо і телебачення відділу агітації та пропаганди ЦК КПУ. Партійна робота була об'єктивною передумовою наступних призначень на високі пости у багатьох сферах господарського та ідеологічно-культурного життя в Радянському Союзі, однією з важливих ланок підготовки керівних кадрів, яка давала широту мислення, чітке розуміння власної відповідальності та меж власної ініціативи.

Посада голови телерадіокомітету була тоді однією з ключових в Україні. І на цій посаді Микола Федорович Охмакевич діяв сміливо і завжди на користь української справи. Часи його керівництва галуззю – 1979 – 1991 роки – на посаді Голови Держтелерадіо та 1991 – 1994 – Президентом Державної телерадіокомпанії, були не просто складними, але й переламними в історичній долі українського народу. Це був час визрівання українського вектору суспільного розвитку водночас із посиленням союзного тиску на українське республіканське керівництво. Попри всі імперські домагання Микола Охмакевич наполегливо розширював українську платформу в телерадіомовному просторі, сміливо впроваджував у журналістську практику українські пріоритети, системно зміцнював національні творчі кадри.

Керівній діяльності Миколи Охмакевича Українське телебачення завдячує створенням щоденної інформаційної програми «Актуальна камера» – протягом багатьох років головного інформаційного випуску республіки; циклом художньо-мистецьких програм «І любов, і шана»; почала виходити так звана молодіжна студія «Гарт». За

змістом «Гарт» був, можливо, першою публіцистичною телепрограмою епохи «перебудови та гласності». М.Ф. Охмакевич багато зусиль доклав до кардинального зростання технічної бази Українського телебачення, розширення мережі телевізійних каналів, місцевого телебачення і радіомовлення. Безумовно, що саме з його діяльністю пов'язане створення грандіозного телевізійного центру по вулиці Мельникова, 42, в якому працює Національна телекомпанія України.

Показовою для характеру і стилю керівництва Миколи Охмакевича є, наприклад, його власна громадянська позиція в ході висвітлення українським телебаченням причин Чорнобильської трагедії.

Після запису першої програми, в якій вчені роз'яснювали глядачам причини аварії та її можливі наслідки, цензор викреслив з тексту все, що стосувалося ядерної енергії. Парадоксальна ситуація пояснювалась просто – цензор користувався ніким не відміненою інструкцією щодо секретності будь-яких відомостей щодо ядерних питань. Голова Держтелерадіо не став чекати формальних змін, розуміючи величезну суспільну значимість програми, і особисто дозволив випуск програми в ефір, взявши на себе всю відповідальність за можливі наслідки. Таких епізодів у його практиці було кілька і останній закінчився можливо останньою партійною доганою в Україні – йшов 1991 рік – переддень утворення незалежної української держави.

Кілька головних чинників забезпечили Україні ідейне визрівання цього складного суспільного процесу. Одним з вирішальним була участь державної системи телерадіомовлення, яка, безсумнівно, була тоді українською. Тодішні Українське радіо та Українське телебачення, завдяки, насамперед, зусиллям Миколи Охмакевича, були українськими не лише за назвою. А вся, очолювана ним, Державна телерадіокомпанія України набагато впливовіше утверджувала незалежну українську державу, ніж згодом. Після відставки Миколи Охмакевича державну телерадіосистему реформували так, що замість об'єктивного висвітлення суспільного життя та просвітницької роботи, спрямованої на консолідацію нації, як це практикував Микола Федорович, перетворили в колективного іміджмейкера правлячого режиму. Але головна біда її настигла тоді, коли нові очільники державного телебачення і радіомовлення погодились безрозсудно надавати виробничо-технічні потужності і навіть частотний ресурс новоутвореним комерційними компаніям, до чого М.Ф. Охмакевич ставився дуже помірковано, шукаючи більш ефективні для справжнього державотворення шляхи розвитку телерадіопростору.

Майже безконтрольне комерційне телебачення, про що попереджав М.Ф. Охмакевич, не тільки висмоктали всі фінансові й кадрові соки із державного телевізійногостовбура, з якого живилися, а й започаткували смертельні для нації процеси: віроломний її розкол навпіл, фактично організовуючи протистояння між її східними і західними частинами, спекулюючи на питаннях двомовності. Такого розвитку подій, ясна річ, ніколи не допустив авторитетний державний менеджер, яким був Микола Охмакевич. На жаль, тодішнє керівництво країни комерцію шанувало більше ніж державність, а отже й відсунули Охмакевича не тільки від керування галуззю, але й від будь-якої роботи, гідної його таланту та унікального управлінського досвіду. А заодно й фактично зруйнувати ним сформовану журналістську школу.

На фоні теперішніх перипетій з українською мовою, особливо виразною є однозначна позиція Миколи Федоровича. У радянський час ця його позиція була не просто смілива, а навіть небезпечна. Проте він ніколи в Україні не спілкувався російською. Навіть затяті українофоби в його присутності мовили українською. Аналізуючи на щотижневих «літучках» телевізійний процес, не оминав проблем захисту культури української мови, домагався розширення сфери її вжитку, бо сам знав рідну мову бездоганно й розумів її значення для нації. До речі, в цьому зв'язку дуже пам'ятною для мене є наша перша зустріч.

У жовтні 1973 року, телефонним дзвінком, Микола Федорович розшукав мене на Укртелефільмі, і запросив на зустріч – у відділ культури ЦК Компартії України.

На зустріч я йшов розгублений і переляканий настільки, що й досі пам'ятаю найдрібніші деталі. Хвилювався не тільки тому, що мене, дуже молодого тоді кінематографіста, ще ніхто ніколи в ЦК не викликав. І причина зустрічі для мене була загадкова. До того ж я ще не знав хто такий Микола Охмакевич...

Час тоді був непростий: фактично упродовжувалося повсюдне обмеження сфери вживання української мови. Діловодство поступово переходило на російську. Активізувався наступ на всі творчі колективи; найретельніше контролювали тих, де були ознаки українського культурного життя. Студія Укртелефільм – типове кінематографічне середовище, а через це була здебільшого російськомовною, проте кілька осіб, разом зі мною, вперто спілкувалися лише українською. Їхні творчі інтереси, як правило, зосереджувалися навколо української проблематики, почасти вразливої на ідейну «перевірку». Обсяг україномовної продукції був на студії надто помітний, не зважаючи на те, що фільми планувалися в основному для показу по московському ЦТ і переважно озвучувалися російською мовою. За тематичний план фільмів, як і за весь творчий процес, відповідав головний редактор, а ним саме тоді був я.

Чимало всякого довелося передумати, готуючись до призначеної першої зустрічі в ЦК. Микола Федорович зустрів тоді мене не тільки неочікуваним мною у тих стінах рідним словом, а й бездоганною вимовою, яка свідчила про те, що мовець він аж ніяк не декоративний, а природний. Його лексика була пересипана і моїми улюбленими словами. Тому невдовзі ми легко з'ясували, що обидва з одного краю і що відстань з мого села до його Романівки можна здолати пішки. І що Максим Рильський для нас обох – однаковий: наш. Я тоді навіть похвалився, що, будучи дуже ще малим, заганяв Максима Тадейовичу зайців у нашому лісі. За що Микола Федорович нагородив мене найщирішою посмішкою і таким доброзичливим поглядом опромінив, що потужна хвиля людського довір'я до нього назавжди захопила мою душу.

На тій зустрічі Микола Федорович мав з'ясувати: чи погоджуся я перейти працювати головним редактором на Укркінохроніку. Ця кадрова процедура передбачала чималий ланцюг узгоджень перед можливим призначенням. Тож у нас був час, аби обом зрозуміти хто є хто.

Безумовно – і це було його органічною якістю, особливістю роботи з кадрами, М.Ф. Охмакевич уважно стежив за моєю роботою в хронікально-документальному кіно і через п'ять років – мабуть вирішивши, що я «дозрів» до посади, яку колись він і сам обіймав, запросив мене на Українське телебачення і призначив заступником директора Українського телебачення. Мені ввижалося, що моє керування художнім мовленням і було кадровою метою Голови Держтелерадіо, однак виявилось, що це був ще один приклад його продуманої кадрової політики. Провівши мене – фактично початківця на телебаченні, через горнило телевізійного ефіру, Микола Федорович зініціював моє повернення на Укртелефільм в якості керівника студії.

Заснована 1966 року на базі невеличкої кіногрупи Київської студії телебачення, Українська студія телевізійних фільмів виготовляла різноманітну телевізійну продукцію на кіноплівці. По суті це були фільми. Здебільшого – документальні та музичні, тематично спрямовані насамперед для показу московським Центральним телебаченням з подальшим їх розповсюдженням по всіх численних телевізійних каналах Радянського Союзу. Рішення на тиражування цих фільмів з метою розсилки їх копій на всі радянські телеканали приймало Головного управління місцевого телебачення і радіомовлення Держтелерадіо СРСР. До системи так званого місцевого телерадіомовлення, ясна річ, належав і Держкомтелерадіо УРСР з усіма йому підпорядкованими в тодішній Україні організаціями та підприємствами, включно зі студією «Укртелефільм». На основі союзних нормативних актів та за численними московськими директивами й наказами місцеві телерадіокомітети організовували й контролювали діяльність

республіканського телерадіомовлення. А от виробництвом телевізійних фільмів безпосередньо опікувалося московське телевізійне начальство, не тільки ретельно контролюючи тематику фільмів, а й системно наглядало за наслідками творчого процесу. На практиці це означало, що виробництво найпростішого фільму аж ніяк не могло бути завершеним без контрольного московського перегляду. Фільм привозився до Москви у формі своєрідного напівфабрикату. Автори фільму демонстрували свою незавершену роботу телевізійним чиновникам «на двох плівках», бо зображення і звук не дозволялося зводити на одну плівку без московського вердикту. Почасти поданий на розгляд Головного управління перший варіант фільму міг там викликати такі ідейні чи смислові зауваження, що у кращому разі твір підлягав глибокому редагуванню, якщо не ґрунтовній переробці, чим спричинялися для студії чутливі виробничі збитки.

Поправки документального фільму не були аж надто затратними порівняно з подібною редакторською вимогою до ігрового твору, технологія опрацювання поправок якого набагато складніша й значно дорожча. Тож мимоволі на студії сформувалася економічна ситуація за якої створення ігрових фільмів ставало дедалі проблематичнішим, а нечисленні спроби постановок художніх фільмів не приносили студії бажаного творчого успіху. Тому керівництво студії першої половини 70-х років почало уникати подальших ризиків, хоч глядацький запит на художні фільми на Українському телебаченні постійно зростав. Щоправда, для українського телеглядача студія продовжувала продукувати фільми-вистави, створені на основі екранізацій кращих постановок українських театрів. Проте такий різновид виробництва майже зовсім не цікавив художній персонал студії, позаяк фільм-вистава заздалегідь відносився лише для місцевого показу, а через це винагорода за творчу працю була ледь не символічною порівняно до продукції, яка створювалася для загальносоюзного вжитку. Так само для місцевого показу знімалися найрізноманітніші музичні телепрограми, автори яких теж були упосліджені з огляду на оплату творчої праці, оскільки ця продукція мала не союзний, а лише місцевий статус.

Ці обставини в основному й спричинили для Миколи Охмакевича як голови Держкомтелерадіо УРСР кадрову зміну в керівництві Укртелефільму. Тож новий директор студії мав цільове завдання – налагодити ефективно виробництво художніх телефільмів, нарощуючи одночасно системний випуск документальних фільмів, тематика яких важлива насамперед для українського глядача. Це завдання тривало для мене понад п'ятнадцять років. Стартові позиції, можливо, були найскладнішими. Адже довелося створювати на студії розгалужену інфраструктуру для виробництва ігрових фільмів: повноцінні цехи та служби, для яких самотужки виховувалися унікальні спеціалісти, здатні конкурувати з аналогічними службами на інших студіях, які набували специфічний творчий досвід десятиліттями в професійному кінематографічному середовищі. Необхідно було терміново збудувати великі павільйони для зйомок, навчитися облаштовувати їх художньо досконаліми декораціями, правдивим реквізитом; налагодити виготовлення найрізноманітніших бутафорських виробів – від конкретних історичних атрибутів до рідкісних етнографічних приладів та знаряддя. Треба було шити специфічні історичні костюми та забезпечувати найскладнішим гримом акторів. І хоч це не повний перелік першочергових завдань, проте головними проблемами були не виробничо-технічні, а творчі і полягали вони саме в невідкладній перебудові сценарної та режисерської роботи. Залучення іменитих творчих кадрів з інших студій – найпростіший шлях, але він, зрозуміло, наражався на опір з боку студійних старожилів. Студія, хоч і була наймолодшою в Україні, проте за свої п'ятнадцять років розжилася на впливову групу лідерів, повз увагу яких не минав жоден студійний факт, а тим паче кадровий, який спричиняв перерозподіл творчого завантаження студії.

Микола Охмакевич як досвідчений управлінець розумів, що конфлікти в творчому середовищі неминуче вибухають там, де ігнорується наявний творчий потенціал колективу на користь сторонніх професіоналів, тимчасово залучених на реалізацію

окремого проекту. А для керівника студії ситуація стає вкрай критичною, якщо наслідки режисерської постановки невтішні, а ще гірше, якщо вони провальні.

Подібні проблеми існували на будь-якій кіностудії, але для телебачення – з його оперативним характером і багатомільйонною аудиторією, їх наслідки завжди ставали особливо відчутними. Саме тому, даючи керівництву студії величезну свободу, Микола Федорович постійно предметно аналізував невдачі та успіхи студії, налагоджуючи плідно творчу й адміністративну взаємозалежність в її колективі. Так, він розумів особливості творчого процесу і право митця на постійний пошук, але нікому не давав права на помилку – адже йшлося про багатомільйонний ефір, про національний престиж, а зрештою – і про подальшу долю українського телекіно виробництва.

Водночас, Голова Держтелерадіо УРСР вибудував наші ділові стосунки так, аби вся відповідальність за діяльність студії цілковито лежала на її керівникові, а відтак – і на колективі. Запропоновані ним правила студія сприйняла і оцінила як наданий їй державою шанс на розвиток, а її творчі лідери охоче погодилися на вимогливе і справедливе до них ставлення з боку керівництва студії. І все це разом ми всі сприйняли як нашу спільну кадрову платформу для максимального посилення творчого потенціалу студії.

Першим у той час помітним студійним успіхом стала винахідлива і посправжньому новаторська режисерська робота Віктора Кісіна, запрошеного на студію для постановки ігрового серіалу «Останній доказ королів». Це був також і перший український серіал, знятий відеоспособом. На виробництві цього унікального чотирисерійного експериментального проекту яскраво засвітилися кінематографічні таланти – оператор-постановник Юрій Бордаков і другий режисер фільму Ігор Кобрин – майбутні лауреати Національної премії України імені Тараса Шевченка, удостоєні за створений на цій же студії 1986 року фільм «Чорнобиль: два кольори часу», а також художник-постановник Едуард Колесов.

Використовуючи обмежені технічні можливості студії, вони зробили ставку на відтворення психологічної атмосфери політичних коридорів влади і це чудово вписалося в загальний контекст «прямого» телевізійного мовлення.

На Укртелефільмі відомий український кінодокументаліст Юрій Ткаченко поставив свій перший ігровий фільм «Вечори на хуторі поблизу Диканьки», де роль Миколи Гоголя виконав Олег Янковський. А телевізійний документаліст Едуард Дмитрієв також успішно дебютував повнометражною постановкою ігрового фільму «Компаньйони», створеного за мотивами однойменного оповідання англійського письменника Річарда Хардвика. Цими постановками розпочався головний період творчого життя студії, найяскравіший і найцікавіший в її понад п'ятдесятирічній історії. Надалі важливими культурними подіями телевізійного життя стали відзначені Шевченківською премією телевізійні екранізації творів Івана Франка «Пастка» та «Злочин з багатьма невідомими» режисера Олега Бійми, популярний багатосерійний «блокбастер» режисера Бориса Небієрідзе «Роксолана», кілька тематично важливих і творчо досконалих пізнавальних телесеріалів та багато інших вдалих творів. Безумовно, що їх створення стало наслідком творчого піднесення студії за часів керівної роботи на телебаченні Миколи Федоровича Охмакевича. З огляду на творчі здобутки як в ігровому, так і в неігровому телевізійному кінематографі цей період виявився поки, на жаль, неповторним. Документальні фільми та документальні історичні серіали, музичні фільми й фільми – опери, художні телефільми й художні багатосерійні фільми, створені Укртелефільмом у тому тепер її віддаленому історичному періоді, й досі постійно демонструються на українському телевізійному екрані. І переважна більшість цих творів уже становить золотий фонд українського телевізійного кінематографа.

Зрозуміти і гідно оцінити той період не можливо розуміння важливої ролі в ньому І Миколи Охмакевича, який особисто ініціював цей результативний процес й організаційно його забезпечив.

... Йде час, багато що забувається і дуже важливо не дати піти в забуття історичній ролі багатьох людей, причетних до формування глибоко національного українського телерадіопростору, першим самовідданим фундатором якого був Микола Федорович Охмакевич.

Ищенко Анастасія Іванівна

*аспірант кафедри кіно- і телемистецтва Інституту журналістики
Київського національного університету імені Тараса Шевченка*

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОГО ТЕЛЕБАЧЕННЯ КРІЗЬ РЯДКИ ПРОГРАМ ТЕЛЕВІЗІЙНИХ ПЕРЕДАЧ

Історія телебачення – вкрай малодосліджена тема. Це особливо прикро, оскільки Україна має чимало славних сторінок у біографії національного телевізійного мовлення. На заваді глибокого вивчення його досвіду стоїть специфічна особливість телебачення перших десятиліть його розвитку – прямий ефір. «Прямий», а отже незафіксований на таких звичних сьогодні електронних носіях як відео- та цифровий запис.

Ця особливість телевізійного мовлення спонукає дослідників телебачення ретельно вивчати одне з небагатьох правдивих джерел історичної інформації про телебачення – телевізійні програми телепередач, які систематично друкувалися в масовій та спеціалізованій пресі.

У період 1951-1956 рр. були закладені підвалини для подальшого успішного функціонування телебачення в Україні, завдяки чому телебачення було і залишається потужним засобом інформації. 1956 року, коли почалося повністю регулярне і наперед анонсоване телевізійне мовлення, на території України вже діяло чотири телевізійні центри: у Києві (розпочав роботу у 1951 році), Харкові (1955 р.), Одесі (1956р.) та Донецьку (1956р), а наприкінці 1957 року розпочав роботу телевізійний центр у Львові.

Цю статтю присвячено аналізу телевізійних програм цих студій на матеріалі програм телепередач 1957 року.

Найцікавішу інформацію вдалося відшукати в щотижневій республіканській газеті «Говорить Київ» [1], яка почала виходити на початку 1957 році. На сторінках газети «Говорить Київ» (з 1964 року «Говорить і показує Україна»), яку на той час видавало міністерство культури УРСР та Головне управління радіоінформації та телебачення, знаходимо програму радіо та телепередач з телевізійних центрів, які вже діяли в Україні, та новини про актуальні події зі світу культури: кінофестивалі, концерти, вистави, конференції, а також інформацію про радіоприймачі та телевізори. В ній наглядно зафіксовано обсяг телевізійного мовлення, а також жанрову палітру українського телебачення того часу.

Так, у номері 20 (30 червня – 6 липня 1957 року) розміщено програму передач Київської студії телебачення. У програмі художні кінофільми («Наречена» – 6 липня 1957 р. о 19.30; «Тоді в «Парижі» – 5 липня 1957 р. о 19.45; «Челкаш» – 1 липня о 21.50; «Шукачі» – 30 червня о 20.40), серед яких є й іноземні, наприклад чехословацькі – «Танкова бригада» (15 липня 1957 р. о 19.20), «Провина Володимира Ольмера» (30 липня 1957 р. о 20.25); китайські – «Події на острові Хайнань» (8 липня о 20.50); «Сон маленької Мей» (17 липня о 19.20), японський – «Джерело молодості» (3 серпня о 21.20); індійські – «Знайомство» (10 липня о 20.45).

Окрім художніх фільмів тодішні телеглядачі дивилися документальні фільми, але якщо порівнювати відсоток документальних та художніх фільмів, то останні переважають значною мірою. Крім того, створювалися окремі телепередачі присвячені кінофестивалю (28 липня о 13.00).

Також у програмі телепередач були кіножурнали та телевізійна хроніка (наприклад, піонерська, хроніка празької студії телебачення) та репортажі (кінорепортаж 28 липня о 13.00 про відкриття VI Всесвітнього фестивалю молоді та студентів.

Програма телепередач за цей період доводить, що тодішнє телебачення було активним засобом популяризації культури. Так, у програмній сітці Київської студії телебачення знаходимо численні вистави та концерти, зокрема спектаклі Чернівецького українського музично-драматичного театру імені Ольги Кобилянської та Львівського театру імені Марії Заньковецької, який на той момент гастролює у Києві. У програмі передач є вистави «Кремлівські куранти», «Вічне джерело», концерт «Зарубіжні виконавці» (5 липня о 21.15); часто в програмі передач можна знайти просто напис «Вистава», біля якого інколи зазначався театр. Цікаво зауважити, що на сторінках газети розміщували фото з театральних вистав, а також короткі інформаційні матеріали про той чи інший спектакль – свого роду прототип сучасних телевізійних анонсів, аби телеглядачі звернули увагу на ту чи іншу трансляцію та подивилися її. Такі анонси розміщувалися прямо в самій програмі телепередач, аби телеглядачі могли одразу детально ознайомитися з програмною сіткою.

Гортаючи сторінки програми телепередач Київської студії телебачення, дивуєшся кількості різноманітних театральних вистав та власних драматичних постановок, які давно стали рідкістю на сучасному телебаченні. Зокрема, про це розповідає невеличкий анонс, розміщений у програмі передач з 28 липня по 3 серпня 1957. У ньому повідомлялося, що Київська телестудія все частіше включає до своїх програм вистави різноманітних театрів, серед яких і периферійні, наприклад, виступи кіровоградського та сумського театрів. Також анонсувалася вистава «Вічне джерело» та п'єса «Колесо щастя» у постановці Івановського обласного драматичного театру. Говорячи про популяризацію культури шляхом телебачення, звернемо увагу і на те, що регулярно транслювалися творчі вечори театральних колективів (Львівського театру імені М. Заньковецької 6 липня о 21.05; творчий вечір артистів Московського театру імені Московської Ради – 2 серпня о 21.40).

Різноманістю жанрів та кількістю культурних екранних подій радували глядача й обласні телестудії. Наприклад: концерт естрадного оркестру під керівництвом Л. Утьосова; концерт з творів американського композитора Джорджа Гершвіна; вистава Ростовського драматичного театру «Великий чарівник»; вистава Брянського драматичного театру (Харківська студія); концерт артистів Великого театру СРСР; уривки з опер західних композиторів; концерт румунського народного оркестру і солістів (Донецька телестудія); виступ артистів театрів, що гастролюють в Одесі в рамках програми «Наші гості»; «Нові твори Ю. Владимірова»; вистава театру ляльок «Пташине молоко»; численні уривки зі спектаклів різних театрів (Одеська телестудія).

До речі, теж саме можна сказати і про фільми. Читачі газети могли прочитати матеріали про нові кінофільми, які незабаром вийдуть. Це були такі собі описові трейлери, де розповідалося про сюжет, головних героїв та тематику фільму. Такі анонси розміщувалися прямо в самій програмі передач, аби телеглядачі могли одразу детально ознайомитися з програмною сіткою. Продовжуючи театральну тематику, неможливо не зазначити наявність у тодішній програмі телепередач власних театральних постановок Київської студії телебачення («Мамаша» – 1 липня о 19.55; «Юність батьків» – 16 липня о 20.35), Харківської телестудії (С. Антонов – «Беккеревський рояль» о 20.10 1 липня).

Але не тільки театр виступав об'єктом телевізійних програм. На теми літератури, образотворчого мистецтва, музики виходили окремі програми. Так, у програмі телепередач Київської телестудії можемо знайти наступні телепередачі: «На Всесоюзній виставці творів Олександра Іванова» з анонсом про полотна цього художника – 7 липня о 19.20; «Угорський художник Мункачі» – 10 липня о 20.25; «Володимир Маяковський» – 19 листопада о 19.50; до 100-річчя з дня смерті видатного французького поета Беранже – 9 липня о 20.05. До речі, програми до річниці народження або смерті тієї чи іншої видатної особистості були досить частим явищем. Вони знайомили телеглядачів зі світовою культурною спадщиною та розповідали про творчість тих чи інших митців. На Донецькій студії виходив телевізійний журнал «Література і мистецтво»; Харківська телестудія показувала програми «Мистецтво» та «Подорож до Індії» – враження та

замальовки художника Чернова). Чимала кількість естрадних, оперних концертів, до яких можна додати концерти за заявками телеглядачів, вистави, програми на мистецьку тематику, охоплювали багатючий світ літератури, театру, живопису, скульптури, музики.

Цікавим з жанрової точки зору та з погляду популяризації літератури було існування телевізійного літературного альманаху «Слово» – спільного «видання» телебачення та Спілки письменників України. Щодо дати появи «Слова», то відзначимо, що найбільш авторитетний дослідник історії телебачення І. Мащенко називає 1956 р. [3, с. 196], натомість Т. Щербатюк – багаторічний практик та дослідник телебачення, наводить 1958 рік [5, с.189].

Схиляючись до думки останньої, наголошуємо на головному: жанр телевізійного літературного альманаху, яким була програма «Слово», з'явився чи не найперше саме в Україні. В той час як знамениті «Літературні вівторки» – постійні телевізійні передачі, цілком присвячені літературі, з ведучими – поетами, письменниками, драматургами, з'явилися на радянському Центральному телебаченні набагато пізніше, а саме – 1966 року [5, с. 190].

Повертаючись до київського «Слова», відзначимо, що кандидатури письменників-ведучих, як і зміст кожного випуску, обговорювались у Спілці письменників, яка справедливо вбачала у такому форматі зацікавленість до проблем майстрів художнього слова, а також розширення літературних обріїв для українців. Двостороння зацікавленість, почуття відповідальності перед величезною аудиторією гарантували плідну співпрацю, яка забезпечувала успіх і рівень кожного випуску «Слова». Величезну популярність телевізійного літературного альманаху засвідчує, зокрема, Тамара Щербатюк у своїй статті, присвяченій 30-річчю телебачення [5]. Так у програмі передач за 30 липня бачимо час виходу програми 22.00 година та невеличкий анонс, у якому повідомлялося, що в цьому номері програми (саме у номері, а не випуску, за аналогією з друкованим альманахом) глядачі побачать нову п'єсу І. Сельвинського «Великий Кирило»; письменник В. Собко розповість про свій новий роман «Звичайне життя», а артисти прочитають поетичні рядки.

Водночас, Т. Щербатюк зазначає, що велика кількість письменників та літераторів, які постійно змінювали один одного на посту ведучого, не найкращим чином впливали на зміцнення контакту з аудиторією [5, с. 108]. Серед тих, хто частіше з'являвся на екранах та вмів впевнено поводитися перед камерами, дослідниця називає молодого прозаїка Юрія Бедзика та поет-перекладача Віктора Кочевського. Однак в середині 60-х років, коли на телебаченні «журнальні» форми почали вважати анахронізмом, телевізійний альманах «Слово» зник з телеекранів [6, с. 190]. Але пізніше з'явилися інші телевізійні програми на цю тематику, які продовжили справу «Слова» з популяризації мистецтва та літератури. Серед них програми, рубрики, цикли «Трибуна письменника», «Наодинці з книгою», «Письменницька книгарня «Сяйво» (знайомила з новинками прози, поезії, драматургії), десятихвилинні «Поетичні рядки», цикл «Культура слова» та телевізійні журнали «Мистецтво», «Літературний альманах», «Музичне життя» [6, 4, 1].

Серед музичних програм Київської студії телебачення варто зазначити щотижневу музично-літературну програму «Історія розвитку радянської пісні», яка мала власні цикли, наприклад творам, які були створені у революційні часи, присвячувалася програма «Революційні пісні» (30 липня о 19.20); ще одна тема – «Піонерська пісня» (30 червня о 19.30). Циклічні програми про музику не рідкість і для інших тодішніх українських телестудій: телепрограма «Музичний словник», цикл «Камерна музика» (5 липня о 21.30); «Пісні революційного підпілля» (13 липня о 19.10), «Улюблені пісні з радянських кінофільмів» (14 липня о 20.20) – Донецька телестудія, а також передача «Пісні і танці народів СРСР» (15 липня о 19.40 Харківська студія)

Також транслювались різноманітні музичні «вечори» (вечір естрадно-танцювальної музики – Донецька телестудія; вечір ліричної музики – Харківська телестудія. Передача «Пісні і танці народів СРСР» (15 липня о 19.40 Харків)

Знаходимо у програмах і назви програм економічного спрямування: телевізійний журнал для працівників сільського господарства «Радянське село» (Київська телестудія, 14 та 28 липня о 15.20). Наприклад, у програмі передач від 28 липня анонсується, що цей випуск буде присвячений темі збільшення заготівлі силосу способом наземного силосування. Є в програмах і постійні рубрики Харківської телестудії для працівників сільського господарства: «Трудова вахта», «Наздоженемо Америку» (30 червня о 20.40 та 31 липня о 19.20). Крім того, про роботу колгоспів кожного регіону виходили так звані кінорепортажі. Так, наприклад в рамках програми «Вісті з колгоспних ланів» Одеської телестудії виходили кінорепортажі з того чи іншого колгоспу регіону, у програмі від 13 липня о 20.00 зазначався репортаж з колгоспу «Дружба народів». Серед програм на економічну тематику є також програми «Енергетична база України» (31 липня о 19.20), «Економічні райони країни» (5 липня о 19.20), «На молочному заводі» (16 липня о 18.00) Київської телестудії; «В заводській лабораторії механічного заводу» (19 липня о 19.00) – Харківська телестудія.

Кожна телестудія неодмінно випускала програму про актуальні події свого регіону. Так, київські телевізійники випускали програму «На будовах Києва» (17 липня о 20.00); на Донецькій телестудії виходив телевізійний журнал «Про діла і людей Донбасу» (31 липня о 19.10); Одеська студія транслювала передачу «Одеса в рахунок шостої п'ятирічки» (3 липня о 20.20), а харків'яни дивилися «Наш економічний район» (28 липня о 19.20). Судячи з назв, можемо зробити припущення, що ці програми мали на меті ознайомити глядачів із передовим досвідом, певним рівнем економічного розвитку та трудовими резервами регіонів.

Серед програм на соціальну тематику варто згадати програми Київської телестудії для воїнів Радянської армії (28 липня, 30 червня о 16.30) та програму «Молодість нашої країни» (14 липня о 13.00). Остання розповідає про трудовий потенціал країни через призму історій молодих дівчат і хлопців, що працюють електротехніками, слюсарями, токарями, а також показує навчання, дозвілля та робочі будні випускників київських ремісничих та залізничних училищ, які нещодавно почали працювати на виробництві.

Щодо програм для дітей та юнацтва, то їх кількість була значною. Транслювалися мультиплікаційні фільми («12 місяців» – 28 липня о 13.15); казки («Олов'яний солдатик» – 3 серпня о 19.35); тележурнал для малят «Веселі малюнки» – 13 липня о 19.20 Київської студії телебачення; телепрограми «Народні казки» – 7 липня о 13.00; кіножурнал «Піонерія» Харківської телестудії; «В піонерському таборі» (програма для школярів – 7 липня о 14.10) та вистави Львівського театру ляльок у показі Донецької студії телебачення; «Пригоди Цибуліно» (30 червня о 14.00); «Казки Бабусі Арини» (7 липня о 14.10), «Шлях у життя» – телевізійний нарис про вибір професії десятикласниками (7 липня о 12.20), «Наша пошта» (9 липня о 14.00) та вистави Кримського театру ляльок – на Одеській телестудії.

Прикметно, що в програмі телепередач завжди зазначалося для якого віку призначена та чи інша програма: для дітей молодшого чи старшого шкільного віку, для наймолодших телеглядачів тощо. А біля назв художніх фільмів у телепрограмі за необхідності була примітка, що фільм дітям до 16 років дивитися не рекомендується.

Як вже зазначалося вище, окремі телепередачі створювалися з нагоди проведення різноманітних заходів, у тому числі й для молоді: піонерський фестиваль «Дружба народів» (5 липня о 17.00), передача «Назустріч Всесвітньому фестивалю молоді та студентів» (13 липня о 19.20); передача «Сьогодні – відкриття VI Всесвітнього фестивалю молоді та студентів»

Ну і звичайно, неможливо оминати увагою спортивні програми, серед яких почесне місце займали трансляції спортивних змагань: міжнародна зустріч футбольних команд «Васко де Гама» (Бразилія) та «Динамо» (Київ) – 8 липня о 19.00, репортаж про футбольне змагання між командами «Авангард» (Харків) – «Нафтовик» (Краснодар) – 7 липня о 15.00; XII чемпіонат Європи з боксу (9 липня о 19.20). Цікаво, що на сторінці

телепрограми розміщені фотографії, на яких зображен оператори телестудії, які ведуть трансляцію зі стадіону. Є в програмах і власні спортивні випуски: «Спортивна гімнастика» (19 липня о 19.10; Донецьк), тележурнал «Спортивна Одещина» (7 липня о 20.00).

Здійснюючи ретельний огляд програми телепередач, впадає в око велика кількість науково-популярних телепрограм та фільмів, зокрема на Київській телестудії: «Нотатки натураліста» (1 липня о 19.20), науково-популярний фільм «Квіти Татр» (16 липня о 19.45), програми «Міжнародний геофізичний рік» (14 липня о 19.20), «Нове в електрохірургії» (16 липня о 19.20); бесіда «Значення переливання крові і донорства» (12 липня о 19.20) та «День в аеропорту» (9 липня о 19.20) – Харківської телестудії.

Постійно фігурують у програмах телепередач кожної студії і міжнародні матеріали. Так, наприклад на Одеській телестудії глядачів знайомили з подіями міжнародного значення у програмах «Біля картини світу», котра являла собою огляд міжнародної хроніки за матеріалами газет та РАТАУ (30 червня о 20.00). У програмі передач Донецької студії можна виділити хронікально-документальний фільм «Розмова М. С. Хрущова з кореспондентами американської радіотелевізійної компанії «Коламбія бродкастинг систем».

Неодноразово зазначені в програмах передачі для жінок, про медицину, а також такі, що нині проходять під рубрикою «екологічні» – про природу, тварин тощо.

Підсумовуючи, зазначимо, що здійснений огляд програм телепередач Київської, Харківської, Одеської та Донецької телестудії дає можливість зробити висновки щодо широкої жанрової палітри тогочасного телебачення та розгалуженої мережі тематичних телевізійних редакцій, що існували на кожній телестудії та забезпечували підготовку різноманітних за змістом актуальних програм.

Враховуючи факт відсутності комплексних наукових розвідок, присвячених тогочасному телевізійному контенту та, власне, і самих телепрограм, які йшли в ефір безпосередньо з телевізійних камер і режисерських пультав, аналіз програм є надзвичайно цінним дослідницьким джерелом знань з жанрології українського телебачення, яке дозволяє певним чином заповнити ледве не катастрофічний вакуум інформації про його ранній період розвитку.

Організація та виробництво телевізійних програм

Мурована Катерина Вадимівна

*магістр аудіовізуального мистецтва та виробництва
(ДТРК «Кіровоград»)*

МЕТОДИКА ІСТОРИЧНОЇ РЕКОНСТРУКЦІЇ В СУЧАСНОМУ КІНОТЕЛЕВИРОБНИЦТВІ

(з практичного досвіду)

Потреба візуалізації історичних або військових подій постає перед теле-, кінематографістами не тільки через особливості сценарного матеріалу, а ще й для того, щоб скоротити прірву між науковими знаннями й звичайним глядачем, який має достатньо поверхневі та суб'єктивні знання про відтворювані на екрані події. Завдяки технічним особливостям екранного мистецтва та його видовищній природі, відновлення історичних подій можливе не тільки шляхом акторського розиграння чи використання хронікальних матеріалів, а ще й за допомогою візуалізації історичних документів, архівних матеріалів, археологічних знахідок та інших історичних пам'яток, а також за допомогою комп'ютерної обробки будь-якого аудіовізуального матеріалу.

На сучасному етапі розвитку екранного мистецтва проблематика історичних реконструкцій у кіно і телебаченні дуже актуальна, проте маловивчена дослідниками, українськими зокрема, незважаючи на те, що створення історико-пізнавальних фільмів і телевізійних програм набуло досить значних обсягів.

Відсутність теоретичного осмислення історико-реконструктивної сфери екранної творчості безумовно не сприяє вдосконаленню роботи над подібними формами екранних творів, а також веде до поширення на екранах історичних недостовірностей.

Поза межами цієї статті ми залишимо проблеми використання відеотечних та іконографічних матеріалів і зосередимось на безпосередній реконструкції фрагментів історичних подій.

Існує два методи їх відтворення та візуалізації на екрані:

Постановочний метод – передбачає костюмоване відтворення висвітлюваної події з залученням акторів. У цьому випадку маємо справу з суто ігровими екранними елементами, природа яких полягає у вивченні історичних матеріалів, на основі яких сценарист створює правдоподібну реконструкцію. Основна проблема цього методу полягає у суб'єктивності будь-якої авторської позиції, яка, з одного боку, невід'ємна від твору екранного мистецтва, а з іншого – може вносити певний відсоток недостовірності.

Комп'ютерний метод передбачає використання комп'ютерної графіки та технічних можливостей монтажних програм для відтворення відповідного ландшафту, архітектури, кліматичних умов, а також можливих масових сцен, які відповідають обраній події. Даний метод використовується, коли за об'єктивних причин неможливо постановочно відтворити історичну подію, або, якщо її відтворення тягне за собою надмірні фінансові витрати.

У багатьох випадках кінематографісти вважають доцільним поєднання обох методів у екранній роботі.

В будь-якому разі в ході військово-історичних реконструкцій широко є доцільним залучення до знімального процесу компетентних спеціалістів не тільки в певній історичній галузі, але й з області історичних реконструкцій.

Під час створення декількох серій з циклу телевізійного документального серіалу «Величні Авантюристи» (телеканал ICTV) знімальна група продюсерського центру «I See You» (м. Кропивницький) зіштовхнулася з проблемою реконструкції історичного періоду, а саме – натури і побуту Одеси початку двадцятого сторіччя.

Кожна серія кримінального циклу у доступній формі розповідає глядачеві про життя та афери легендарних нині одеситів, таких як Петро Мішиц, Сонька Золота Ручка, Яків Пілерман, Олександр Козачинський та ін. У центрі сюжету кожного фільму – своєрідна «сповідь» головного героя. Окрім того, афери кожного персонажа піддаються детальному аналізу психолога, літератора, чекіста та інших другорядних героїв, кількість яких може варіюватися залежно від змісту серії.

Хронометраж одного епізоду складає 40-45 хвилин, з яких приблизно 60-70% займають хронікальні відеоматіали, синхрони головних героїв та їхніх «опонентів», а під залишок підпадають ігрові історичні реконструкції, які ілюструють дикторський закадровий текст. Оскільки екранізації потребували понад 30% побутових сцен з життя персонажів, які мали бути костюмовані та розіграні з акторами, під час підготовчого періоду знімальна група мала вирішити наступні проблеми:

- **пошук локацій.** Оскільки часовий проміжок, заявлений у сценарії, охоплює події першої третини двадцятого сторіччя, постала потреба використання аутентичних інтер'єрів та натури. Були використані інтер'єри державного педагогічного університету ім. Володимира Винниченка, обласного краєзнавчого музею, бібліотеки ім. Т.Г. Шевченка та ін. Оскільки виробничі умови не передбачали можливості побудови повноцінного павільйону, для економії часу в деяких сценах знімальній групі доводилось повторно використовувати одну локацію для різних історичних періодів, за рахунок наповнення її відповідними елементами інтер'єру та реквізиту.

Слід зауважити, що оскільки зйомки «одеської натури» знімалися у м. Кропивницький, характер натурної зйомки мав бути максимально безадресним для уникнення історичних та географічних недостовірностей;

- **пошук костюмів та реквізиту.** Оскільки кожна епоха певною мірою упізнається за допомогою характерних елементів побуту та костюму, ми мали на меті максимально наповнити кожен окрему сцену достовірними за епохою матеріальними деталями. За допомогою у реалізації реквізитно-костюмної складової знімальна група звернулася до спеціалістів обласного музично-драматичного театру ім. М.Л. Кропивницького та студентського театру «Резонанс», які допомогли підібрати відповідне наповнення кадру для кожного історичного періоду. Загалом для екранізації ігрових постановочних сцен консультантам знадобилося віднайти понад сотню костюмів з аутентичними фасонами та тканинами, а реконструкторам – забезпечити знімальну групу справжньою військовою формою. Окрім того, щоб зовнішність акторів була правдоподібною в обраних часових рамках, в обов'язки гримерів входило вивчати історичний період і використовувати у макіяжі та зачісках лише притаманні часу елементи віражу;

- **сцени із залученням тварин.** Для більшої історичної достовірності зображення ринку та додаткової емоційної характеристики героя у сцені «затримання Козачинського» (серія «Олександр Козачинський»), сценарієм було передбачене залучення до знімального процесу коней. Для роботи над цією сценою павільйон був побудований поблизу кіровоградського іподрому, з якого були запрошені працівники, що готували тварин до зйомки та слідували за дотриманням правил безпеки;

- **сцени з використанням вогнепальної зброї та вибухових приладів.** У відзнятих серіях було достатньо епізодів, пов'язаних з безпосереднім використанням героями вогнепальної зброї та вибухівки. Наприклад, для постановки перестрілки у

сцені «нападу на архів» (серія «Яків Пілерман»), у якій брали участь семеро учасників, були запрошені консультанти-балістики з криміналістичної лабораторії, які допомагали акторам правдоподібно відіграти постріли та поранення;

- **комп'ютерна графіка** активно використовувалася знімальною групою у пост-продакшні, коли знадобилося створювати ефект багаторазових пострілів та вибухів.

Не менш важливим завданням під час створення історичної реконструкції є підбір «влучних» типажів. У зв'язку з типовими для сучасного стану телекіно виробництва обмеженим кошторисом та жорсткими строками, для вибору кожного актора проекту «Величні авантюристи» слід було віддавати перевагу такому типуажу, який характеризував би не суто окремо взятую людину, а скоріше відображав відповідний соціальний прошарок.

Звісно, що при цьому враховувались і письмові описи головних героїв, що збереглися у свідченнях сучасників. Так, скажімо, під час кастингу на роль Олександра Козачинського (серія «Олександр Козачинський») група шукала молодого юнака, який відповідав би типуажу «відчайдушного та розумного бабія, який тонко розуміється на людській психології», у той час як на роль його найкращого друга Жені Катаєва цікавив «приземлений, вірний, законослухняний юнак». Такий підхід дозволив режисеру цілісніше передати через типаж ті якості характеру, на деталізацію яких екранного часу не вистачало.

В ході роботи на знімальному майданчику творча група переконалася, що найпродуктивнішим типом використання акторської гри в історичних екранних реконструкціях, є відновлення не стільки унікальних моментів подій, скільки розіграш ситуацій, дій, типових для відповідної епохи, середовища, соціального типу. В центрі такого відновлення повинні бути людська поведінка, внутрішній зміст подій. При цьому найважливіше – відтворити емоційний стан і суто технічні особливості події, які б не змінились у всіх подібних ситуаціях.

І навпаки, унікальні ситуації слід максимально тактовно не відновлювати, а реконструювати за допомогою документальних виражальних засобів – іконографії, архівів, прямого коментарю ведучих та фахівців. Мета такої стратегії – занурити глядача в загальну атмосферу подій, зберігаючи повну достовірність розповіді про ключові, визначальні моменти історії.

Загалом можна сказати, що реконструкція займає першочергове місце у екранних роботах, які потребують відтворення конкретного історичного періоду. Без контролю над правдивістю навколишнього середовища, костюмною, реквізитною складовою, увагою акторів, до особливостей манери та поведінки людей в певному історичному середовищі, певній епосі, неможливо адекватно та достовірно відтворити події для глядача, зробити екранний твір по-справжньому видовищним і водночас реалістичним.

СТУДЕНТСЬКА ТВОРЧІСТЬ

*Ця рубрика буде знайомити читачів збірки з літературними формами екранної творчості студентів кафедри кіно- і телемистецтва.
Відкриває рубрику літературний сценарій курсової роботи студентки Олександри Живиці, яка опановує спеціалізацію «сценарист кіно і телебачення»
(творча майстерня професора Мужука Леоніда Петровича)*

«ЗА ГОДИНУ»

ІНТ. ПРИЙМАЛЬНЯ В ОФІСІ, ДЕНЬ

ІРЕН (27), ВБРАНА У МОДНИЙ, АЛЕ НЕ ЗОВСІМ ДІЛОВИЙ КОСТЮМ, СИДИТЬ ЗА КОМП'ЮТЕРОМ НА РОБОЧОМУ МІСЦІ.

ІРЕН

(У ТЕЛЕФОННУ ТРУБКУ)

ТАК. Я НАДІШЛЮ ДОДАТКОВІ ДЕТАЛІ ВАМ НА ПОШТУ. ТАК. ДЯКУЮ.

ІРЕН КЛАДЕ ТРУБКУ Й ДІЛОВИТО ПОЧИНАЄ ПРАЦЮВАТИ ЗА КОМП'ЮТЕРОМ.

ЗАМІСТЬ РОБОЧИХ ПРОГРАМ НА ЕКРАНІ ВІДКРИТА СТОРІНКА САЙТУ ЗНАЙОМСТВ. ІРЕН УВАЖНО ВЧИТУЄТЬСЯ В ІНФОРМАЦІЮ, АЛЕ ДЕКОЛИ ХМУРИТЬСЯ ЧИ ГМИКАЄ І ПЕРЕГОРТАЄ СТОРІНКУ – ВИДНО, ЩО НІЧОГО (НІХТО) НЕ ЗДАЄТЬСЯ ЇЙ ГІДНИМ УВАГИ.

В ПРИЙМАЛЬНЮ ЗАХОДИТЬ КОЛЕГА (26), ВДЯГНЕНА У ДІЛОВИЙ КОСТЮМ, З ПАПЕРАМИ В РУКАХ. КОЛЕГА СТІМКО ПІДХОДИТЬ ДО СТОЛУ ІРЕН, ПРИСІДАЄ НА НЬОГО, ПЕРЕХИЛЯЄТЬСЯ, ЗАГЛЯДАЮЧИ ДО ЕКРАНУ.

КОЛЕГА

(З ПОСМІШКОЮ)

СЬОГОДНІ ХТОСЬ ЦІКАВИЙ Є?

ІРЕН ЗАМІСТЬ ВІДПОВІДІ ТЯЖКО ЗІТХАЄ.

КОЛЕГА ПІДНІМАЄТЬСЯ У ЗВИЧНЕ ПОЛОЖЕННЯ, ВСТАЄ ЗІ СТОЛУ.

КОЛЕГА (CONT'D)

НУ ДОБРЕ, ЗАКРИВАЙ, БО ДО НАШОГО ЗАРАЗ
ГІСТЬ. ВАЖЛИВА ПТАХА, МЕНІ ОХОРОНА
РОЗПОВІЛА...

ДО ПРИЙМАЛЬНІ ЗАХОДИТЬ ЧОЛОВІК (35) У
ДОРОГОМУ ДІЛОВОМУ КОСТЮМІ. КОЛЕГА
ПОСМІХАЄТЬСЯ І ШВИДКО ЙДЕ ДО СВОГО СТОЛУ В
ЦІЙ ЖЕ КІМНАТІ. ІРЕН ШВИДКО ОГЛЯДАЄ
ЧОЛОВІКА, ПОМІЧАЮЧИ НА ЗАП'ЯСТКУ - ЗОЛОТИЙ
ГОДИННИК, В РУКАХ - ПРЕСТИЖНИЙ НОУТБУК, І
ВІДСУТНІСТЬ КАВЛУЧКИ НА ПАЛЬЦІ. ІРЕН
ЗВАВЛИВО ПОСМІХАЄТЬСЯ ДО НЬОГО. ЧОЛОВІК
ВВІЧЛИВО УСМІХАЄТЬСЯ ДО НЕЇ, ДИВИТЬСЯ
УВАЖНО І ЗАЦІКАВЛЕНО.

ЧОЛОВІК

ДОБРИЙ ДЕНЬ.

ВІДЧИНЯЮТЬСЯ ДВЕРІ ДО КАБІНЕТУ, ВИХОДИТЬ
БОС (45).

БОС

(ПОТИСКАЄ РУКУ ЧОЛОВІКУ)

КОСТЯНТИН СЕРГІЙОВИЧ, РАДИЙ БАЧИТИ.
ХОДИМО, ОБГОВОРИМО ВСЕ ДОКЛАДНІШЕ. КАВУ?

ЧОЛОВІК СТВЕРДНО КИВАЄ.

БОС (CONT'D)

(ДО ІРЕН)

ЗРОБІТЬ НАМ, БУДЬ ЛАСКА, КАВУ.

БОС І ЧОЛОВІК ЗАХОДЯТЬ ДО КАБІНЕТУ І
ЗАЧИНЯЮТЬ ДВЕРІ.

КОЛЕГА ВІД'ЇДЖАЄ ВІД СВОГО КОМП'ЮТЕРА, ЗА
ЯКИМ ХОВАЛАСЬ ПІД ЧАС РОЗМОВИ, І ДИВИТЬСЯ
НА ІРЕН, ЯКА ОЧЕВИДНО ВРАЖЕНА ЧОЛОВІКОМ.

КОЛЕГА

(З ПОСМІШКОЮ СПОГЛЯДАЄ ОБЛИЧЧЯ ІРЕН)

Я Ж КАЗАЛА!

ІРЕН СТАВИТЬ ЧАШКУ ДО КАВОВОЇ МАШИНИ. ДОКИ КАВА ГОТУЄТЬСЯ, ІРЕН ШВИДКО ВИТЯГАЄ ДЗЕРКАЛЬЦЕ, ПЕРЕВІРЯЄ МАКІЯЖ, ПІДФАРБОВУЄ ГУБИ, ПОПРАВЛЯЄ РУКОЮ ЗАЧІСКУ. СТАВИТЬ УСЕ НЕОБХІДНЕ НА ТАЦЮ - ДВІ ЧАШКИ, ЦУКОРНИЦЮ, І НЕСЕ ДО КАБІНЕТУ.

ІНТ. КАБІНЕТ БОСА, ДЕНЬ

ІРЕН ВНОСИТЬ ТАЦЮ, ВИСТАВЛЯЄ ЧАШКУ З КАВОЮ ПЕРЕД БОСОМ І ПЕРЕД ЧОЛОВІКОМ, НАХИЛЯЮЧИСЬ ДО ОСТАННЬОГО, ДЕМОНСТРУЮЧИ ДЕКОЛЬТЕ І ПОСМІХАЮЧИСЬ. ІРЕН З ЧОЛОВІКОМ ЗНОВУ ОБМІНЮЮТЬСЯ ЗАЦІКАВЛЕНИМИ ПОГЛЯДАМИ. ІРЕН ВИХОДИТЬ, ЧОЛОВІК ПРОВОДЖАЄ ЇЇ ПОГЛЯДОМ.

ІНТ. ПРИЙМАЛЬНЯ В ОФІСІ, ДЕНЬ

ІРЕН ПОВЕРТАЄТЬСЯ ДО ПРИЙМАЛЬНІ. КОЛЕГА СИДИТЬ НА СТИЛЬЦІ БІЛЯ ЇЇ СТОЛУ, ГОТОВА ДО РОЗМОВИ. ІРЕН ШВИДКО СІДАЄ ЗА СВІЙ СТИЛ І БЛИЖЧЕ ПРИХИЛЯЄТЬСЯ ДО КОЛЕГИ.

КОЛЕГА

(ПРИГЛУШЕНИМ ГОЛОСОМ, ШВИДКО)

ВІН ВЛАСНИК ЮВЕЛІРНИХ МАГАЗИНІВ "МУQUEEN". В НИХ ШИКАРНІ САЛОНИ. КАБЛУЧКА, ДО РЕЧІ, ЗВІДТИ.

(ПОКАЗОВО ШВИДКО ДЕМОНСТРУЄ РУКУ З КРАСИВОЮ КАБЛУЧКОЮ З ДОРОГОЦІННИМ КАМІННЯМ)

ТА ТИ ТОЧНО БАЧИЛА, ПО ВСЬОМУ МІСТУ РЕКЛАМА. ВІН ЗАРАЗ "НА ХВИЛІ". ОХОРОНА, ВЛАСНИЙ ВОДІЙ. ОН, ВИЗИРНИ У ВІКНО. ВИЗИРНИ, ВИЗИРНИ.

ІРЕН, ЗАІНТРИГОВАНА, ПІДІЙМАЄТЬСЯ, ЙДЕ ДО ВІКНА І ВИГЛЯДАЄ. ВНИЗУ СТОІТЬ ШИКАРНА ЧОРНА МАШИНА. ІРЕН РОЗВЕРТАЄТЬСЯ ДО КОЛЕГИ. ТА СТВЕРДНО КИВАЄ. ІРЕН БЕЗЗВУЧНО АХАЄ, ВИРАЖАЮЧИ ЗАХВАТ. ПОТІМ ПОВЕРТАЄТЬСЯ ЗА СТИЛ.

КОЛЕГА (CONT'D)

(БАГАТОЗНАЧНО)

КАЖУТЬ, ЩО ОДИНАК.

ВІДЧИНЯЮТЬСЯ ДВЕРІ, З КАБІНЕТУ ВИХОДЯТЬ
БОС І ЧОЛОВІК.

ЧОЛОВІК

Я ПРИШЛЮ КУР'ЄРА З ПАПЕРАМИ, І ТОДІ ЧЕРЕЗ
НОТАРІУСА...

БОС

ДОМОВИЛИСЬ. ДЯКУЮ ВАМ. ІРЕН, ПРОВЕДІТЬ
КОСТЯНТИНА СЕРГІЙОВИЧА, БУДЬ ЛАСКА.

ІРЕН КИВАЄ, ПОСМІХАЄТЬСЯ, ПІДІЙМАЄТЬСЯ І
РАЗОМ ІЗ ЧОЛОВІКОМ ВИХОДИТЬ З ПРИЙМАЛЬНІ.

ЧЕРЕЗ ДЕЯКИЙ ЧАС ІРЕН ПОВЕРТАЄТЬСЯ ВЖЕ
ОДНА, ВОНА ШИРОКО ПОСМІХАЄТЬСЯ І ЛЕДВЕ
ПОМІТНО ПРИТАНЦЬОВУЄ.

КОЛЕГА ЗАПИТАЛЬНО ДИВИТЬСЯ НА НЕЇ.

ІРЕН

СЬОГОДНІ О ШОСТІЙ.

КОЛЕГА

(ІЗ ЗАХВАТОМ)

РЕСТОРАН?

ІРЕН СТВЕРДНО КИВАЄ.

КОЛЕГА (CONT'D)

(ОГЛЯДАЄ ІРЕН)

ТОБІ ПОТРІБНА СУКНЯ.

ІНТ. МАГАЗИН ОДЯГУ, ДЕНЬ

ІРЕН ХОДИТЬ ПО МАГАЗИНУ, ПЕРЕБИРАЄ РЕЧІ НА
ПЛІЧКАХ. ЖОДНА З СУКОНЬ НЕ ПОДОВАЄТЬСЯ,
ІРЕН КРУТИТЬ ЇХ У РУКАХ І ВІШАЄ НА МІСЦЕ.
РАПТОМ ОДНА СУКНЯ ПРИВЕРТАЄ УВАГУ ІРЕН.
СУКНЯ ВИГЛЯДАЄ ІДЕАЛЬНО, ІРЕН ПРИКЛАДАЄ ЇЇ

ДО СЕБЕ. ДІСТАЄ ЕТИКЕТКУ, БАЧИТЬ ЦІНУ В СІМНАДЦЯТЬ ТИСЯЧ ГРИВЕНЬ.

ЗЗАДУ ПІДХОДИТЬ ПРОДАВЧИНЯ.

ПРОДАВЧИНЯ

ВАМ ДУЖЕ ПАСУЄ КОЛІР. МІРЯТИ БУДЕМО?

ІРЕН

(ЗІТХАЄ І ВІШАЄ СУКНЮ НА МІСЦЕ)

НІ, ПОКИ ЩО НІ.

НАТ. ГАНОК МАГАЗИНУ, ДЕНЬ

ІРЕН ВИХОДИТЬ З МАГАЗИНУ З ПОРОЖНІМИ РУКАМИ, СПУСКАЄТЬСЯ СХОДАМИ. РАПТОМ ПОМІЧАЄ НА ФАСАДІ БАНКУ НАВПРОТИ РЕКЛАМУ НОВОЇ ПОСЛУГИ: "ЗА ГОДИНУ ЖИТТЯ - ДЕСЯТЬ ТИСЯЧ ГРИВЕНЬ!". ІРЕН ЗАЦІКАВЛЕНО ПІДХОДИТЬ ВЛИЖЧЕ, ПЕРЕЧИТУЄ, ПОТІМ ЗАХОДИТЬ ДО УСТАНОВИ.

ІНТ. КАБІНЕТ У БАНКУ, ДЕНЬ

ІРЕН СИДИТЬ ЗА СТОЛОМ, ЧИТАЄ ПАПЕРИ, ЩО ЛЕЖАТЬ ПЕРЕД НЕЮ. ЗА СТОЛОМ - СЕРЙОЗНИЙ СПІВРОБІТНИК. ІРЕН ДОЧИТУЄ, СПІВРОБІТНИК КЛАДЕ ПЕРЕД НЕЮ ЩЕ ОДИН АРКУШ.

СПІВРОБІТНИК

ЗВЕРНІТЬ УВАГУ, ПІСЛЯ ПІДПИСАННЯ ДОГОВОРУ КОМПАНІЯ МАЄ ПРАВО САМОСТІЙНО ВИЗНАЧИТИ ЧАС, В ЯКІЙ З ВАШОГО ЖИТТЯ БУДЕ ВИЛУЧЕНА ОПЛАЧЕНА ГОДИНА.

ІРЕН ЧИТАЄ АРКУШ, СТВЕРДНО КИВАЄ.

СПІВРОБІТНИК (CONT'D)

(ВКАЗУЄ НА МІСЦЕ НА ПАПЕРІ)

ПОСТАВТЕ ПІДПИС ОСЬ ТУТ.

ІРЕН

(З ПОСМІШКОЮ)

НЕ КРОВ'Ю, СПОДІВАЮСЬ?

СПІВРОБІТНИК

(З НЕЗВОРУШНИМ ОБЛИЧЧЯМ)

У НАС БІЛЬШ СУЧАСНІ РИТУАЛИ.

ІРЕН З ПОСМІШКОЮ ХИТАЄ ГОЛОВОЮ,
РОЗПИСУЄТЬСЯ. СПІВРОБІТНИК ЗАБИРАЄ ОДИН
ЕКЗЕМПЛЯР ДОГОВОРУ, ПЕРЕГЛЯДАЄ.

СПІВРОБІТНИК (CONT'D)

ЧЕРЕЗ ДЕКІЛЬКА ХВИЛИН ГРОШІ БУДУТЬ НА
ВАШІЙ КАРТЦІ.

З НЕГУЧНИМ ЗВУКОМ НА ТЕЛЕФОН ІРЕН
ПРИХОДИТЬ ПІДТВЕРДЖЕННЯ ПРО ПЕРЕРАХУВАННЯ
КОШТІВ. ІРЕН РАДІСНО ПОСМІХАЄТЬСЯ,
ПІДІЙМАЄТЬСЯ, ЙДЕ ДО ВИХОДУ.

ІРЕН

ДО ПОБАЧЕННЯ.

СПІВРОБІТНИК МОВЧКИ ДИВИТЬСЯ ЇЙ УСЛІД.

ІНТ. ПРИЙМАЛЬНЯ В ОФІСІ, ДЕНЬ

ІРЕН ЗАХОДИТЬ ДО ПРИЙМАЛЬНІ, ПОМАХУЮЧИ
ФІРМОВИМ ПАКЕТОМ З МАГАЗИНУ ОДЯГУ. КОЛЕГА
ПІДІЙМАЄ ГОЛОВУ ВІД ДОКУМЕНТІВ, БАЧИТЬ
ПАКЕТ.

КОЛЕГА

(НЕТЕРПЛЯЧЕ, З ЦІКАВІСТЮ)

ПОКАЗУЙ МЕРЩІЙ!

ІРЕН СПЕЦІАЛЬНО ПОВІЛЬНО ЙДЕ ДО СТОЛУ,
СТАВИТЬ СУМКУ, ПОТІМ ДІСТАЄ ЗАГОРНУТУ
СУКНЮ, СТРИМКО РОЗВЕРТАЄТЬСЯ І РОЗГОРТАЄ
ЇЇ НА ПОВНУ ДОВЖИНУ. КОЛЕГА ЗАХОПЛЕНО
АХАЄ, ВИБІГАЄ З-ЗА СТОЛУ, ПІДВІГАЄ ДО ІРЕН
І ТОРКАЄТЬСЯ СУКНІ РУКОЮ.

КОЛЕГА (CONT'D)

(РОЗГЛЯДАЮЧИ СУКНЮ)

ЯКА ГАРНА! СКІЛЬКИ ВОНА...

(ПОВЕРТАЄ ДО СЕБЕ ЕТИКЕТКУ З НАМАЛЬОВАНОЮ ЦІНОЮ)

СКІЛЬКИ?! ІРЕН, ЗВІДКИ?..

ІРЕН

(ОГЛЯДАЄТЬСЯ НА КАБІНЕТ)

ТШШ. Я БИ В ЖИТТІ ЙОГО НЕ ПРИДВАЛА. АЛЕ У ТОМУ БАНКУ, ЩО НА РОЗІ, ВКРАЙ ВИГІДНА АКЦІЯ.

КОЛЕГА

(ШОКОВАНО)

АЛЕ Ж... ІРЕН, ЯКІ БАНКИ? В ЦЕ КРАЩЕ ВЗАГАЛІ НЕ ВЛАЗИТИ НІКОЛИ. НЕ КАЖИ, ЩО ТИ ВЗЯЛА КРЕДИТ... СКАЖИ, ТИ ВЗЯЛА КРЕДИТ?

ІРЕН

ЗАСПОКОЙСЯ. Я ВСЕ ПЕРЕВІРИЛА. Я ОБМІНЯЛА ГОДИНУ СВОГО ЖИТТЯ НА ДЕСЯТЬ ТИСЯЧ ГРИВЕНЬ.

КОЛЕГА

(МОВЧКИ ДИВИТЬСЯ НА НЕЇ)

КАЖИ СЕРЬОЗНО!

ІРЕН ДІСТАЄ З СУМОЧКИ ПАПЕРИ І ДАЄ КОЛЕЗІ. ТА ВЧИТУЄТЬСЯ, ХИТАЄ ГОЛОВОЮ.

КОЛЕГА (CONT'D)

ЯК ДИВНО...

ІРЕН

ДИВНО, АЛЕ Ж ЯК ВИГІДНО! ТІЛЬКИ ЗАДУМАЙСЯ.
СКІЛЬКИ ЩЕ В МЕНЕ ТИХ ГОДИН! А ТАК ЯКРАЗ
ВИСТАЧИЛО НА СУКНЮ. НУ ПОДИВИСЬ, ВОНА Ж
НАДЗВИЧАЙНА!

КОЛЕГА

(З СУМНІВОМ)

НАДЗВИЧАЙНА. АЛЕ Ж... Я НЕ ЗНАЮ. МЕНІ ЦЕ НЕ
ПОДОБАЄТЬСЯ.

ІРЕН ПОТИСКАЄ ПЛЕЧИМА.

ІРЕН

ЯК ЗНАЄШ.

ІНТ. ТУАЛЕТНА КІМНАТА, ВЕЧІР

ІРЕН ПЕРЕВДЯГАЄТЬСЯ У НОВУ СУКНЮ,
ДИВИТЬСЯ НА СЕБЕ У ДЗЕРКАЛО НАД
ВМИВАЛЬНИКАМИ, ЗАДОВОЛЕНО ПОСМІХАЄТЬСЯ
ЗОБРАЖЕННЮ. ФАРБУЄТЬСЯ, РОЗКЛАВШИ
КОСМЕТИКУ НА ТУМБІ ПЕРЕД ДЗЕРКАЛОМ.

ІНТ. ПРИЙМАЛЬНЯ В ОФІСІ, ВЕЧІР

ІРЕН, ВЖЕ ПОВНІСТЮ ВВРАНА, ВХОДИТЬ ДО
ПРИЙМАЛЬНІ, НАЧЕ МОДЕЛЬ. КОЛЕГА ОГЛЯДАЄ
ІРЕН ЗНИЗУ ДОГОРИ, СХВАЛЬНО КИВАЄ І
ПОСМІХАЄТЬСЯ, ПІДІЙМАЄ ДОГОРИ ОБИДВА
ВЕЛИКИХ ПАЛЬЦЯ. ІРЕН ШИРОКО ПОСМІХАЄТЬСЯ У
ВІДПОВІДЬ.

ІНТ. ДОРОГИЙ РЕСТОРАН, ВЕЧІР

ІРЕН І ЧОЛОВІК СИДЯТЬ ЗА СТОЛИКОМ. ГРАЄ
НЕНАВ'ЯЗЛИВА КЛАСИЧНА МУЗИКА. ІРЕН З
ЧОЛОВІКОМ НАСОЛОДЖУЮТЬСЯ БЕСІДОЮ ТА
ВИШУКАНИМИ СТРАВАМИ, СМІЮТЬСЯ.

ЗАКІНЧУЮТЬ ВЕЧЕРЮ, ЗБИРАЮТЬСЯ.

НАТ. ВУЛИЦЯ БІЛЯ РЕСТОРАНУ, НІЧ

ІРЕН І ЧОЛОВІК СІДАЮТЬ ДО ЙОГО МАШИНИ НА

ЗАДНЄ СИДІННЯ (ЗА КЕРМОМ ВОДІЙ).

ІНТ. САЛОН МАШИНИ, НІЧ

ІРЕН З ЧОЛОВІКОМ СИДЯТЬ ПОРЯД, ЧОЛОВІК
ПРИБІЙМАЄ ІРЕН ЗА ПЛЕЧІ, ВОНИ
ПОСМІХАЮТЬСЯ. НА КОЛІНАХ В ІРЕН ЛЕЖИТЬ
РОЗКІШНИЙ БУКЕТ ТРОЯНД. У ВІКНІ
ПРОПЛИВАЮТЬ НІЧНІ ВОГНІ МІСТА. РАПТОМ ВСЕ
ВІКНО ЗАПОЛОНЯЄ ЯСКРАВЕ СВІТЛО ФАР, ЧУТИ
ВЕРЕСК ГАЛЬМ, ЕКРАН СТАЄ ЧОРНИМ. ЧУТНО
СКРЕГІТ ЗІТКНЕННЯ МЕТАЛІВ, РОЗБИТТЯ СКЛА,
КРИКИ.

ІНТ. КАРЕТА ШВИДКОЇ ДОПОМОГИ, НІЧ

ІРЕН ЛЕЖИТЬ НА НОСИЛКАХ НЕПРИТОМНА ТА
ЗАКРИВАВЛЕНА, МЕДИКИ ПРОВОДЯТЬ
РЕАНІМАЦІЙНІ ДІЇ.

ІНТ. ХОЛ ЛІКАРНІ, НІЧ

МЕДИКИ ШВИДКОЇ ДОПОМОГИ ВВОЗЯТЬ У ХОЛ
КАТАЛКУ З ІРЕН, ДО НЕЇ КИДАЮТЬСЯ ЛІКАРІ З
ЛІКАРНІ. АЛЕ КОЛИ ВОНИ НАВЛИЖАЮТЬСЯ, ТО
РОЗУМІЮТЬ, ЩО ВОНА ПОМЕРЛА. ЛІКАРІ
НАМАГАЮТЬСЯ ЗАПУСТИТИ СЕРЦЕ, АЛЕ ДІЇ НЕ
ПРИНОСЯТЬ РЕЗУЛЬТАТУ.

ЛІКАР ХМУРНІЄ.

ЛІКАР

ЯКБИ НАМ ВИСТАЧИЛО ЧАСУ...

ЛІКАР НАКРИВАЄ ОБЛИЧЧЯ ІРЕН ПРОСТИРАДЛОМ І
ВІДХОДИТЬ.

НАТ. ВУЛИЦЯ БІЛЯ БАНКУ, ДЕНЬ

КОЛЕГА, ВБРАНА У ЧОРНЕ ТА З ОДИНОКОЮ
ТРОЯНДОЮ В РУКАХ, ЙДЕ ПО ВУЛИЦІ МИМО
БАНКУ, НА ФАСАДІ ЯКОГО ВСЕ ЩЕ ВИСИТЬ ТА
САМА РЕКЛАМА "ЗА ГОДИНУ ЖИТТЯ – ДЕСЯТЬ
ТИСЯЧ ГРИВЕНЬ!". КОЛЕГА МАЙЖЕ ПРОХОДИТЬ
ПОВЗ, КОЛИ РАПТОМ КРАЄМ ОКА ПОМІЧАЄ
РЕКЛАМУ. КОЛЕГА ШВИДКО ОБЕРТАЄТЬСЯ, АЛЕ
СПІВРОБІТНИК ВПРАВНИМИ РУХАМИ ВЖЕ
РОЗРІВНЮЄ НА ТОМУ МІСЦІ НОВУ РЕКЛАМУ ЗІ
ЗВИЧНИМИ ПРОПОЗИЦІЯМИ КРЕДИТІВ.

Науково-методичне видання

Колектив авторів

«ЕКРАНОЗНАВСТВО. Випуск 2»

Збірка науково-методичних статей

Науковий редактор професор Горевалов С.І.

Редактор-упорядник Десятник Г.О.

Підписано до друку . Формат 148x120
Папір офсетний. Гарнітур «Times New Roman Cyr». Друк офсетний
Фіз.-друк. арк. 8,4. Обл.-вид. арк. 8. Зам. №
Наклад 50 прим.

Видання Інституту журналістики КНУ імені Тараса Шевченка