

**КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені ТАРАСА ШЕВЧЕНКА
ІНСТИТУТ ЖУРНАЛІСТИКИ
КАФЕДРА КІНО- І ТЕЛЕМИСТЕЦТВА**

ЕКРАНОЗНАВСТВО

Випуск 3

**Збірка наукових
та навчально-методичних статей**



Київ – 2019

УДК 791 (082)
Е 45

Рецензенти:

Андрющенко М.Ю., кандидат філологічних наук, доцент;
Черемних І.В., кандидат наук із соціальних комунікацій,
доцент.

Рекомендовано до друку Вченою радою Інституту журналістики Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Е 45. Екранознавство. Вип. 3 // Збірка наукових та навчально-методичних статей [науковий редактор доктор наук із соціальних комунікацій Гоян В.В., редактор-упорядник Десятник Г.О.]. – Київ, Інститут журналістики КНУ, 2019. – 184 с.

Збірка наукових та навчально-методичних статей висвітлює актуальні питання історії, теорії та практики аудіовізуального мистецтва та виробництва, традиції та новації в сфері професійної підготовки фахівців екранних медіа та мистецтв.

Матеріали збірки можуть стати в нагоді студентам, які навчаються за спеціальностями напрямів аудіовізуальне мистецтво та виробництво, журналістика, медіадослідника, мистецтвознавцям, викладачам журналістських та мистецьких закладів освіти й усім, хто цікавиться проблемами аудіовізуальної творчості.

© Інститут журналістики
Київського національного
університету імені Тараса
Шевченка, 2019

З М І С Т

Вступ.....5

Екранна освіта в Україні – історія та сучасність

Гоян В.В., Гоян О.Я. Творчо-технологічні складники навчального проекту «Новини університету Шевченка».....6

Бадіон С.В. Визначальні параметри професії звукоорежисера.....13

Безручко О.В. Мистецько-наставницька діяльність Олексія Каплера в Україні.....28

Десятник Г.О., Санніков Д.З. Естафета творчості (педагогічна діяльність кінооператора, професора Прокопенка О.Ю.).....38

Іщенко А.І. До питання історії формування творчих кадрів українського телебачення.....45

Порожна С.Г. Діловий етикет – важливий чинник професійної підготовки майбутніх фахівців аудіовізуальної творчості.....54

Сухомлин О.Ю. Особливості викладання сторітелінгу як міждисциплінарної методики творчої діяльності.....58

Тернова А.І. Телевізійна журналістика: формування фахових компетентностей студентів під час освітнього процесу.....65

З історії українського та світового кіно і телебачення

- Галицький В.В.* З історії об'єктивів з перемінною фокусною відстанню.....74
- Десятник Г.О.* Недосліджена сторінка історії українського кіно.....82
- Крижановський М.С.* Багатокамерна кінозйомка – історія київського експерименту.....99

Теорія та практика кіномистецтва і телебачення

- Доброскок М.М.* Екранна провокація Саші Барона Коена.....109
- Коробко В.І., Коробко М.І.* Телесеріали як явище масової культури.....120
- Лимар Л.Д.* Вплив мистецтва кіно на розвиток театрального процесу.....130
- Мисечко А.О.* Нові тренди у подачі інформаційної телевізійної програми в Україні.....138
- Полешко С.М.* Особливий жанр телевізійного фільму.....149
- Рогова Т.А.* Філософія добра в телевізійному контенті....159
- Сніжко А.С.* Втрата контролю: ризики сучасного телеінтерв'ю.....165
- Толстих І.М.* Соціальний експеримент на екрані.....169
- Філоненко А.Ю.* Визначальні чинники успішності телевізійних реаліті-шоу.....176

ВСТУП

Збірка статей «Екранознавство» пропонує читачеві пізнати глибше світ екранного мистецтва та екранної комунікації. Матеріали, які увійшли до цього видання – праці викладачів, аспірантів, магістрантів провідних українських освітніх центрів – охоплюють різні періоди історії українського та світового кіно і телебачення, висвітлюють сучасний стан екранної педагогіки, окреслюють актуальні та перспективні напрями досліджень історії, теорії, практики аудіовізуальних медіа та мистецтв, і можуть бути корисними додатковими ресурсами для наповнення лекційних та практичних занять, організації навчальних курсів викладачами фахових дисциплін, виконання завдань самостійної роботи студентами бакалаврату, вивчення джерельної бази студентами магістратури.

Назва збірки – «Екранознавство» – підкреслює міждисциплінарний характер сучасних досліджень кіно-, телемистецтва, а також споріднених галузей аудіовізуальної (екранної) творчості.

Екранна освіта в Україні – історія та сучасність

Гоян Віта Володимирівна

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

Гоян Олесь Яремович

Кафедра телебачення і радіомовлення Інституту журналістики Київського національного університету імені Тараса Шевченка

ТВОРЧО-ТЕХНОЛОГІЧНІ СКЛАДНИКИ НАВЧАЛЬНОГО ПРОЕКТУ «НОВИНИ УНІВЕРСИТЕТУ ШЕВЧЕНКА»

Студентське телерадіомовлення можна сміливо розглядати як окремих різновид масової комунікації, зорієнтований на молодіжну, студентську аудиторію, своєрідний канал обміну та поширення інформації в межах одного чи й багатьох вищих навчальних закладів, творчий майданчик для всіх, хто має бажання експериментувати в аудіовізуальній мас-медійній галузі. Студентське телерадіомовлення – це телебачення і радіо, організоване та створене студентами для студентів. Нині можемо простежити певну системність, структурованість цього типу мовлення, а, отже, говорити про його спеціалізацію та формат. А ще про перерозподіл телерадіоефіру не лише за політичними чи фінансовими впливами, а й за новими комунікаційними можливостями та технологіями мас-медіа, новими векторами самореалізації. Особливо це помітно в молодіжному секторі: молодь у різних сферах соціального життя прагне бути першою, що не може не позначатися на розвитку того чи іншого ринку праці. Це стосується й медіаринку, коло професійних суб'єктів якого розширюється, зокрема завдяки студентським

телерадіомовцям.

Студентське телерадіомовлення стає інструментом реалізації стратегії університету (інституту, коледжу) та його корпоративних завдань. Зрештою, маючи студентську телекомпанію чи радіостанцію, адміністрації легше і простіше тримати контакти зі студентами та абітурієнтами, залучати партнерів, провадити міжнародну співпрацю, налагоджувати зв'язки з громадськістю. Студентський телерадіофір – це і навчання, й паблік-рілейшнз проектів та їхніх виконавців, і трамплін до професійного середовища. Хоча не варто у цій ситуації вдаватися до порівняльної характеристики студентських медіа й, наприклад, успішних комерційних телерадіоканалів: мовці мають різні завдання й різну аудиторію.

Авторські програми чи проекти, в яких поєднується інформаційне мовлення з окремим розмовним і музичним сегментом, реалізуються як окремі радіостанції чи телеканали. Майже всі вони працюють онлайн, отже мають певні особливості побудови плей-листа чи верстки. Головне, що їх поєднує – це корпоративність тематики в межах свого університету, що з одного боку дозволяє чітко виокремити цільову аудиторію, з іншого – дещо обмежує її.

Концептуальні особливості роботи медіаплатформи Campus Radio Ukraine/Студент-TV, яка з 2010 року працює в Київському національному університеті імені Тараса Шевченка, передбачають порівняльні характеристики й організацію певного рівня змагань. Медіаплатформа прагне розвивати конкурентний чинник в українському студентському телерадіофірі. Бо насправді в Україні поступово формується ринок студентського телебачення і радіомовлення. Він принципово позбавлений основного економічного чинника – прибутку, однак характеризується не менш важливим показником, який притаманний ринковим відносинам – конкуренцією.

Інформаційні, пізнавальні та розважальні

телерадіопроєкти на спільній медіаплатформі об'єднують аудиторію навколо спільних студентських проблем, дозволяють більше дізнатися один про одного. І найважливіше, що студенти всієї України можуть на одному сайті розповісти про своє життя і показати його так, як вони це бачать. У цьому й полягає певна відмінність цього проєкту від тих, які характерні для більшості вищих навчальних закладів України.

Телепрограма «Новини Університету Шевченка» була створена на базі Інституту журналістики Київського національного університету імені Тараса Шевченка у 2016 році як творчо-виробничий проєкт, що об'єднав ініціативи студентів та викладачів двох провідних кафедр – телебачення і радіомовлення та кіно- і телемистецтва. Інформаційна складова цієї телепрограми базується на актуальних подіях з факультетів та інститутів Університету Шевченка. Студенти, які опановують журналістський фах, а саме – телевізійне і радіовиробництво, працюють над пошуком та розробкою цікавих для університетської аудиторії тем. В об'єктиві – факультетські науково-практичні конференції та семінари, лекції провідних світових науковців, майстер-класи та творчі зустрічі, спортивні змагання, розваги та відпочинок, гуртожиток та їдальня, вохрор на важливі теми, ярмарок вакансій, програми академічної мобільності, концерти в Мистецькому салоні, факультетські конкурси та забави й багато інших хвилюючих аспектів студентського життя.

Характерною особливістю цього проєкту є те, що він реалізує навчальні плани з підготовки телерадіожурналістів, телеоператорів, режисерів, сценаристів, звукорежисерів та ведучих телепрограм у рамках дисциплін фаху – тележурналістика, телерадіовиробництво, телерадіоменеджмент, студійний практикум, майстерність ведучого телепрограми та інші. Проєкт вирізняється можливістю спробувати на практиці модель будь-якої професії

телебачення. Наприклад, майбутні ведучі телепрограм самі знімають і монтують журналістські матеріали, звукорежисери, режисери та оператори охоче працюють у кадрі в телевізійних сюжетах, а майбутні журналісти сфери телебачення і радіо продюсують телевиробництво, верстають випуск, зрештою самостійно здійснюють зйомки, озвучування та монтаж. Всі студенти готують тексти, записують інтерв'ю й демонструють практичні знання на навички роботи в творчій телевізійній групі, здобуваючи не лише бали на модульних контрольних, а й коментарі, вподобайки, перегляди на медіа платформі Campus Radio Ukraine/Студент TV, в соцмережах та на YouTube.

Організація і періодичність випусків телепрограми «Новини Університету Шевченка» базується на основі навчальних планів кафедр, в яких передбачена низка виробничих завдань, як от: пошук і розробка теми, організація зйомки, перегляд матеріалу, написання та редагування тексту, озвучування та монтаж сюжету, робота з телевізійним суфлером тощо. Студенти відпрацьовують усі елементи технології телевізійного виробництва та мають нагоду рецензувати випуски програм один одного на практичних заняттях з фаху. Слід додати, що цим проектом опікуються студенти других-четвертих курсів, які готують випуски за встановленим графіком, а тому змінюють один одного (група-група) з періодичністю у два тижні. Також варто зазначити, що базовими складовими технологіями студентської телепрограми є також відеодизайн, музичний одяг, студійне оформлення та декорації (можливий рік).

Ці міркування ілюструє «Концепція виробництва телепрограми «Новини Університету Шевченка», розроблена авторами статті й наведена нижче.

«Інформаційна телепрограма «Новини Університету Шевченка» зорієнтована на висвітлення актуальних подій, які відбуваються у Київському національному університеті імені Тараса Шевченка. Учасники проекту отримують

інформацію про події в Університеті з Центру комунікацій КНУ імені Тараса Шевченка, від прес-центрів факультетів та інститутів Університету тощо, і приймають рішення про актуальність подій для випусків телепрограми. Студенти та викладачі забезпечують підготовку сюжетів для кожного конкретного випуску телепрограми (формування знімальних груп, організація зйомок сюжетів, замовлення виїзду на зйомку, монтаж сюжетів), фінальне зведення випусків телепрограми, студійний запис ведучих для кожного конкретного випуску телепрограми, а також участь телеоператорів і, за потреби, режисерів та звукорежисерів у зйомках сюжетів та студійному запису.

Керівник проекту курує усі етапи виробництва «Новин Університету Шевченка» й сприяє промоції проекту; отримує від керівників випусків звіти про дотримання графіку роботи над телепрограмами, кінцеву якість телепродукту, готовність випусків до виходу в ефір на Студент-TV, поширення в соцмережах, оприлюднення на партнерських сайтах.

Керівник випуску здійснює поточний контроль організації та проведення зйомок, написання та озвучування текстів, монтажу сюжетів та підготовки монтажного плану, відповідає за терміни подачі матеріалів до програми; вводить підготовку й реалізацію випуску як практичний сегмент фахової дисципліни та прописує у навчальній програмі параметри оцінки роботи студента згідно з навчальним планом дисципліни; призначає випускового редактора випуску, формує знімальні групи (журналіст та телеоператор), а також відповідальних за монтаж відеосюжетів; планує випуск із зазначенням дати, часу зйомок і монтажу та звітує керівникові проекту; подає на кафедру телебачення і радіомовлення графік зйомок сюжетів знімальних груп не пізніше, ніж за 3 (три) дні до першого запланованого виїзду.

Знімальні групи (журналіст та телеоператор)

узгоджують із керівником випуску та випусковим редактором необхідні деталі щодо зйомки, подають заявку на отримання камери та додаткового обладнання – штативу, мікрофонів, акумулятора, накамерного світла (за потребою) не пізніше, ніж за 2 (два) дні до виїзду на зйомку; несуть відповідальність за робочий стан камери та додаткового обладнання; вчасно отримують і повертають обладнання (камери видаються і повертаються у робочі дні з 9.00 до 18.30; якщо зйомка запланована на час до 9.00 ранку, то камера видається в переддень до 18.30; якщо зйомка закінчується після 18.30, то камера повертається не пізніше наступного дня до 11.00); перевіряють перед виїздом на зйомку робочий стан і комплектність знімального та додаткового обладнання, зарядку акумулятора; після повернення камер та додаткового обладнання звітують про їхній робочий стан та комплектність; відповідають за якість відзнятого телевізійного матеріалу, роздруковують сценарій сюжету, (де вказують назву, авторів сюжету, титри тощо) і передають сценарій випусковому редактору.

Випусковий редактор стежить за дотриманням графіку виробництва, якістю монтажу та озвучування сюжетів; завантажує до комп'ютера змонтовані сюжети у теку «Новини Університету Шевченка», далі – у теку з прізвиськом керівника випуску, створює теку з номером випуску і завантажує усі необхідні матеріали; формує мікрофонну папку випуску (монтажний план, тексти сценаріїв) та підшиває матеріали до теки «Новини Університету Шевченка» не пізніше, ніж за 2 доби до запису ведучих у студії, завантажує до комп'ютера папку з готовими титрами (відповідального за титри обирає знімальна група) та файл-документ із повним переліком осіб для фінальних титрів програми; знайомить ведучих програми з особливостями випуску (черговість і тематика сюжетів, коректність відтворення, наголоси в прізвиськах авторів сюжетів тощо), бере участь у студійному записі;

бере участь у фінальному монтажі та зведенні випуску.

Монтаж сюжетів здійснюється у професійних програмах відеомонтажу. Змонтовані сюжети завантажуються у теку «Новини Університету Шевченка» у вихідних форматах MP2 з кодеком H.264 або MPEG2.

Ведучі випуску отримують від випускового редактора монтажний план і роздруковані сценарії кожного сюжету випуску, за потреби – й відеоматеріали програми; самостійно готують підводки до сюжетів, усні інформаційні повідомлення та озвучують анонс окремих сюжетів чи всього випуску; відповідають за візуально-вербальну якість ведення програми.

Проект «Телепрограма «Новини Університету Шевченка» тісно співпрацює з аналогічним радіопроектом в Інституті журналістики: обмін інформацією, спільний виїзд груп для підготовки телесюжету і радіоматеріалу, загальне сприяння у реалізації проектів.

Отже, досвід діяльності медіаплатформи Campus Radio Ukraine/Студент-TV, зокрема, запуск одного з успішних навчальних проектів – «Телепрограми «Новини Університету Шевченка» – корисний для студентів, які мають наміри реалізувати власні професійні амбіції в сфері аудіовізуального мистецтва і виробництва. Особливо це стосується майбутніх ведучих програм телебачення, які під час виробничої практики на телеканалах у кращому разі працюють як репортери чи асистенти журналістів. Також робота у творчих групах вчить майбутніх тележурналістів, ведучих, операторів, режисерів, сценаристів, звукорежисерів кіно і телебачення співавторству, співтворчості, відповідальності за спільний екранний продукт, зрештою, дає практичний вишкіл роботи у творчих командах.

Бадіон Сергій Васильович

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

ВИЗНАЧАЛЬНІ ПАРАМЕТРИ ПРОФЕСІЇ ЗВУКОРЕЖИСЕРА

Серед багатьох творчих професій, породжених науково-технічним прогресом, однією з наймолодших є професія звукорежисера. Понад півстоліття фахівці звукозапису вважалися перш за все технічними спеціалістами з фіксації звукових коливань. Але подальший розвиток акустичних технологій надав звукооператорам не тільки величезні можливості мистецької обробки будь-яких звуків, але й створення нових звучань, перетворення шумів на гармонійні, емоційно змістовні шумомузичні ефекти, розширив сфери творчої діяльності майстрів звуку, зробивши звукорежисуру необхідним чинником не тільки мистецьких, але й культурно-розважальних процесів суспільного життя.

Все це розширило і коло навчальних закладів, у яких ведеться підготовка звукорежисерів. Якщо раніше вона зосереджувалася лише в технічних навчальних закладах, то нині стала звичною у вищих освітніх закладах культури і мистецтва. Зокрема, така підготовка ведеться і на кафедрі кіно- і телемистецтва Інституту журналістики Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Для того, аби найкращим чином організувати систему навчання майбутніх звукорежисерів, слід чітко визначити параметри самої професії.

Звукорежисер – професія, в якій органічно поєднані творчі та технічні чинники. Так само, як режисер створює художні образи шляхом синтезу численних виражальних засобів, властивих тому чи іншому видовищу, звукорежисер

створює художні образи, синтезуючи різноманітні засоби звукової виразності, будуючи своєрідну звукову драматургію, формуючи потрібні емоційні стани слухачів і глядачів. Технічними формами цієї діяльності є запис, відтворення, обробка та створення нових звуків, для чого звукорежисер використовує різноманітні технічні прилади та інструменти трансформації звуків.

Розмаїття звуків, якими оперує звукорежисер, створюючи звукові образи, величезне – численні форми музики, звучання людської мови, шум вітру, гуркіт хвиль, співи птахів, шурхотіння листя – все, що оточує нас у природі; такий само безмежний всесвіт звуків, пов'язаних з людською цивілізацією – промисловістю, сільським господарством, освоєнням неба й Космосу... Все більшого значення в творчості звукорежисерів набувають штучні художні звуки, мета яких – створити певну атмосферу екранних подій, вплинути на емоційний стан глядачів, слухачів, а також посилити авторське бачення фантастичних подій.

При цьому звукорежисер не просто записує різноманітні звуки. Використовуючи тембральні характеристики, змінюючи ритмічний характер звуків, їхнє просторове наповнення, він посилює звукову виразність та емоційний вплив звуків, розширює та поглиблює сприйняття творів культури і мистецтва, які використовують звукові елементи.

У ході цієї діяльності звукорежисер у кожному окремому випадку в залежності від творчого завдання обирає один з трьох шляхів його реалізації:

- по-перше, це максимально виразне відтворення реалістичних звуків, збереження та підсилення їхнього просторово-часового змісту;
- по-друге – побудова гостроіндивідуального віртуального звукового простору за допомогою штучно синтезованих чи трансформованих звукових елементів;

- по-третє – поєднання обох цих типів звукового середовища відповідно до драматургічного наповнення видовищ чи звукового задуму музичних творів.

Для вирішення цих завдань в арсеналі звукорежисера є мікрофонна техніка, комп'ютерні засоби так званої процесорної обробки звукових сигналів, апаратура для створення різноманітного просторового звучання, досконалі технології зведення багатьох звукових доріжок в цілісне звучання синтезованої звукової партитури.

Все це посилює значення звукорежисерської професії, робить її глибоко творчою навіть у процесі взаємодії з композиторами – авторами музичних творів, які звукорежисер не тільки записує, але й збагачує притаманними його професії творчо-технічними можливостями.

Але перш за все звукорежисер, як володар звукових образів, повинен вміти формувати власне творче бачення звукової партитури, працюючи в річищі творчих задумів композитора, режисера, глибоко розумітися на особливостях звучання різних музичних інструментів, їхньої здатності викликати ті чи інші емоційні стани у слухачів. Важливим є чітке розуміння функцій аудіовізуального вирішення музичного та звукового оформлення театральних вистав, телевізійних програм, фільмів та всіляких масових видовищ.

Дуже важливо, аби звукорежисер глибоко розумівся на акустичних характеристиках різноманітних музичних, природних, художніх звуків, знав сучасні тенденції в галузі мистецької обробки звуків – так званого саунд-дизайну. І все це – на тлі загальної мистецької ерудиції та досконалого володіння технікою звукозапису та відтворення.

На практиці все це реалізується у певних конкретних параметрах діяльності:

- організація найкращих умов для створення та запису звукових сигналів;

- вибір необхідної для вирішення певних звукових завдань апаратури та програмного забезпечення;
- оптимальне використання інструментарію в ході записів та відтворення;
- виправлення найменших спотворень звучання;
- постійний пошук найкращих технічних рішень поставлених творчих завдань.

Здавалося б, ці параметри зрозумілі й не вимагають особливих зусиль для їхньої реалізації. Однак це тільки здається. Дійсно, для того, щоб записати або навіть видати в ефір розмову в студії, підкласти під зображення заставки до телепередачі музику і т.п. елементарні звукові дії, глибоких знань не потрібно, але ж це і не завдання справжнього звукорежисера. Для цього достатньо необхідного ремісничого рівня звукооператора. Але коли йдеться про вирішення мистецьких завдань, глибина технічних знань звукорежисера здатна бути запорукою створення вірних, плідних, виразних художніх звукових образів.

Отже, до сфери фахових знань звукорежисера належать наступні поняття:

- природа звуку як фізичного явища та уявлення про звук як систему коливань;
- класифікація джерел звуку;
- характеристики джерел звуку;
- гармонічні коливання – тон, частота, амплітуда, резонанс, період коливання, поширення коливань, довжина хвилі коливань;
- тембр, його частотний та динамічний діапазон;
- гучність та її параметри;
- мікрофон як перетворювач звукових коливань в електричні;
- класифікація мікрофонів, особливості застосування електродинамічних та конденсаторних мікрофонів;
- якісні характеристики мікрофонів – чутливість, спрямованість, частотні характеристики;

- правила застосування та зберігання мікрофонів;
- фізичні основи запису та відтворення звуку;
- принципи запису звуку, його фізичні основи;
- конструкції та характеристики звукозаписуючих приладів і носіїв звуку;
- акустичні характеристики різних типів звукозаписуючих студій та пов'язані з цим фактори: поглинання та відбиття звуків, у тому числі пов'язані з рівномірністю їхнього розповсюдження – так званою дифузністю звукового поля;
- особливості реверберації та її штучного отримання;
- технічні умови звукоізоляції студій;
- принципи розміщення в студіях виконавців на тих чи інших інструментах;
- конструкція та особливості використання мікшерних пультів – основного робочого місця звукорежисера;
- технології накладання записів вокалістів та виконавців на музичних інструментах;
- технології запису природних та художніх шумів;
- технології роботи з різними звуковими комп'ютерними програмами.

І це тільки основні знання та навички, необхідні звукорежисерам усіх профілів діяльності, не рахуючи специфічних знань та методів, властивих звукорежисерській творчості в кіно і телебаченні, про які йтиметься нижче.

Опанувати цей величезний творчо-інженерний комплекс можна тільки маючи відповідні природні дані. До них належать наявність особливого музичного слуху, тобто вміння розрізняти звучання певних нот, а також розвинута музична пам'ять. Безпосередньо з цими якостями поєднана велика ерудиція звукорежисера в питаннях музичної творчості.

Звукорежисеру притаманні швидкість реакції, без якої неможливо точно контролювати якість звуку та

поєднувати різні його елементи. Дуже важливо вміти оперативно переключатися на різні зовнішні подразнювачі, утримувати в пам'яті численні параметри звуку та його мелодійні компоненти, а також мати гарну уяву, яка дасть можливість віртуально монтувати певні звуки у власній творчій свідомості.

Неможливо уявити собі сучасного звукорежисера, не здатного органічно поєднувати творче й технічне мислення, не кажучи вже про вільне володіння необхідними комп'ютерними технологіями, спеціалізованими звукозаписуючими та звукомонтажними цифровими програмами.

Сфери діяльності звукорежисера різноманітні.

По-перше, це **студії музичного звукозапису**. Провідні звукорежисери таких студій – справжня еліта професії, співтворці музичних творів – часто на рівні їхніх авторів – композиторів. Вони повинні бездоганно володіти всім найсучаснішим арсеналом технічних засобів обробки звукових сигналів, мати абсолютний музичний слух, глибоке відчуття можливостей різноманітних характеристик звуку – щільності, динаміки, тембру, гучності, принципів взаємодії різнохарактерних звуків, численних музичних інструментів та голосів із властивою кожному з них текстурою – індивідуальним характером звукотворення.

У сучасному розумінні будь-яке акустичне явище, яке стає органічним елементом музичної композиції, є сферою музичної творчості. Це ще більше утворює роль звукорежисера не просто як фахівця звукозапису, а як творця, дизайнера звукових образів – функція, зафіксована в назві цього виду діяльності – саунд-дизайн.

Величезні можливості цифрової обробки звуків особливо яскраво виявляються в роботі звукорежисера, саунд-дизайнера з обробки голосових записів, що дає

можливість компенсувати більшість недоліків та підкреслити специфічну виразність голосу будь-якого виконавця.

В роботі студійного звукорежисера, так само, як і в роботі звукорежисера кіно, про що йтиметься далі, можна виділити кілька найважливіших послідовних етапів:

1. Аналіз музичного твору, вибір оптимальної технології запису з урахуванням стилістики музичного твору, індивідуальністю виконавців, особливостей середовища запису;

2. Безпосередній запис фонограми одним із трьох наступних способів:

- багатоканальний послідовний запис окремих виконавців (або груп виконавців) з наступним поєднанням в цілісному звучанні;

- одночасний багатоканальний запис кількох виконавців з наступним поєднанням;

- одночасний цілісний запис (за умови бездоганного виконання кожним з учасників запису).

3. Відбір кращих фрагментів запису окремих виконавців чи груп виконавців та їх монтаж у цілісний музичний запис.

4. Зведення фонограм із досягненням гармонійної цілісності всіх компонентів виконання.

5. Мастеринг, тобто фінальна підготовка запису відповідно до стандартів його публікації.

Отже, сучасний студійний звукорежисер здебільшого не просто записує фонограму виконання музики всіма учасниками запису. Він збирає загальну партитуру з окремих голосів кожного з інструментів та виконавців або кожної групи інструментів оркестру, поєднуючи окремі доріжки запису в цілісне синтетичне звучання. При цьому критерії звучання, тонкощі виконання нерідко перевищують відповідні критерії авторів музики. Це перетворює студійних звукорежисерів на своєрідних співавторів

музичного твору.

Наймолодший вид діяльності музичних звукорежисерів – розважальні заходи, перш за все – **танцювальні та нічні клуби**. Здебільшого творчість у цьому сегменті роботи зі звуком зосереджується в роботі діджеїв – своєрідних концертуючих звукорежисерів, які модифікують звукозаписи, організовуючи необхідну атмосферу розваг.

Ще одна сфера звукорежисерської діяльності – драматичний **театр**. На відміну від музичного театру, в якому звукова партитура спектаклю повністю визначається грою оркестру, в драматичних виставах звукорежисер виступає в ролі безпосереднього організатора звукової драматургії вистави. В дійсно мистецьких сценічних постановках звук – не просто оформлення, а повноцінний виражальний засіб, органічно поєднаний зі сценічною дією. Музика та шуми емоційно посилюють монологи, образно характеризують сценічну дію, вказують на місце дії, створюють атмосферу, що відповідає не тільки дії, але й жанру вистави (ліричну, трагічну, комедійну тощо), розповідають про дії, які не бачить глядач, допомагають сформувати характеристики сценічних персонажів, використовуючи, зокрема, індивідуальні лейтмотиви; виразно організовують загальну архітектоніку спектаклю.

Дуже важливим завданням сценічного звуку є формування ритму вистави. Це дозволяє загострити сприйняття драматургічного конфлікту, підкреслює значення різних конструктивних елементів п'єси, здатне посилити фантастичні та казкові мотиви, орієнтацію на тип аудиторії (дитяча, молодіжна тощо).

Окрім мистецьких завдань, сценічний звук за необхідності безпосередньо пов'язаний із сюжетною дією, посилюючи її реалізм та емоційність. Йдеться про синхронне озвучування конкретних сценічних дій – співи, гра на музичних інструментах, постріли тощо.

Зрозуміло, що весь цей величезний обсяг звукових компонентів сценічної вистави вимагає адекватно великої творчої праці звукорежисера. Складності цій праці додає те, що безпосереднє проведення кожної вистави включає надзвичайно відповідальний контроль за синхронністю звукових та акторських дій, які іноді можуть тривати кілька годин поспіль.

У такому ж режимі реального часу працюють в ефірі звукорежисери **радіо**. Однак у цій сфері діяльності все значно простіше, оскільки головними складниками радіо є голосове мовлення та попередньо записані музичні фонограми. На жаль, з практики радіомовлення майже зникли радіовистави, які вимагали від звукорежисерів неабиякого мистецького хисту, вміння вибудовувати високохудожнє просторове звучання, створювати звукові характеристики персонажів, віртуальні образи їхніх дій в певних середовищах.

Однак і на сучасному радіо звукорежисер – важлива й необхідна постать. Він створює звукове оформлення програм, у першу чергу – циклових, яке слугує емоційним орієнтиром для слухачів, підбирає музику для численних анонсів, рекламних оголошень.

На загальних принципах театральної та радіної звукорежисури ще у 30-ті роки ХХ століття почала формуватися звукорежисура **телебачення**. Особливості діяльності телевізійних звукорежисерів залежать від виду телевізійного мовлення. Вони розробляють музичне й шумове оформлення програм, у тому числі рекламних; в інформаційних програмах діють майже так само, як і радіїні звукорежисери, забезпечуючи якість голосових повідомлень та виступів; у більш складних документальних формах – ток-шоу, телевізійних нарисах, розважальних програмах тощо, звукорежисери забезпечують необхідний рівень емоційного налаштування глядача, використовуючи музичні фонограми, синтезовані звукові відбивки і т.п.

У ході різноманітних записів звукорежисер керує роботою звукооператорів та інших звукотехніків, які безпосередньо обслуговують звукозаписуючу апаратуру.

Працюючи в апаратних прямого ефіру, звукорежисер забезпечує якісне синхронне звукове супроводження телевізійних програм, за необхідності включаючи мікрофони, встановлені в павільйоні та на об'єктах, звідки проводиться пряма трансляція.

Для високоякісного виконання цього кола робіт звукорежисер повинен вміти:

- обирати потрібні мікрофони та певним чином встановлювати їх у студії та в об'єктах зйомки і трансляції;
- забезпечувати необхідний рівень запису і трансляції звуків при роботі в будь-яких об'єктах, у яких ведеться зйомка чи телевізійна трансляція, не допускаючи суттєвих викривлень природного звуку;
- забезпечувати оптимальний баланс різних звуків, виділяючи серед них головні в кожен конкретний час зйомки чи трансляції;
- забезпечувати постійну розбірливість мовлення.

Надзвичайно складною й різнобічною є творча робота звукорежисера під час різноманітних поза студійних телевізійних трансляцій

Для відтворення звукової реальності симфонічних та естрадних концертів, театральних вистав, спортивних змагань, масових заходів можуть застосовуватися багато мікрофонів; необхідно постійно – в залежності від просторових змін екранної дії, змінювати і акустичну перспективу, переходити до відтворення звуку на різних мікрофонах, а крім того постійно підтримувати в ефірі загальну звукову атмосферу події, видовища, використовуючи для цього специфічні звукові характеристики, властиві кожному конкретному місцю проведення телевізійних трансляцій та репортажних зйомок.

Акустична виразність кадру, яка наповнює площинне зображення об'ємністю звукової реальності – найкращий показник майстерності звукорежисера. А створюється вона за допомогою оперування п'ятьма головними параметрами сприйняття звуку: гучністю, тембром, висотою, тривалістю і просторовістю.

Природно, що для цього слід використовувати широкий спектр сучасної звукової техніки. А вона дає змогу не тільки ефективно керувати тональними, просторовими, тембральними, гучностними та іншими характеристиками звуків, але й синтезувати нові звукові структури, формуючи дійсно мистецьку звукову партитуру найскладніших за змістом телевізійних програм.

Водночас, найважливішим засобом звукової виразності телебачення є людський голос, а від так і його синхронне звучання. Ця особливість телевізійних, у першу чергу документальних, програм робить запис і трансляцію мовних фонограм одним з найважливіших сфер діяльності телевізійного звукорежисера.

Зокрема, готуючи фонограми для випуску в ефір, звукорежисеру доводиться виправляти різноманітні помилки та недоліки побудови фраз ведучих, дикторів, учасників телепрограм. Безумовно, що для цього він повинен мати і певні знання мови та мовної діяльності, володіти хоча б елементарними навичками мовного та звукового редагування. Останнє полягає в тому, щоб змонтований, відредагований текст обробити таким чином, аби глядачі не помітили слідів редагування. Те саме стосується формування необхідних пауз у закадровому озвучуванні. Майстерність звукорежисера при цьому полягає в такій обробці фонограми, в такому використанні музичного оформлення, які зроблять паузи природною формою мовлення.

Важливе завдання звукорежисера телебачення – попередити виникнення слухового дискомфорту при

перегляді телепрограм. Серед найпоширеніших форм такого дискомфорту слід вказати на випадки, коли музика заважає сприйняттю тексту, або коли музики забагато, або коли фрагменти музичних творів раптово уриваються. Звукорежисер повинен втрутитися і тоді, коли музичне оформлення не відповідає стилістиці програми, коли його темп одноманітний, коли екранна мова засмічується закадровим звучанням пісні, або зміст мовлення різко контрастує зі змістом біжучого рядка знизу кадру.

Суттєвим є також вибір дикторського голосу при озвучуванні телепрограм. Невідповідність тембральних характеристик диктора змісту програми здатен звести нанівець всю роботу творчої групи.

Творчих і технічних завдань у звукорежисера багато. Успішно впоратися з ними можна тільки тоді, коли його технічні знання й навички органічно поєднуються із загальною музичною культурою, розвинутим художнім смаком, який формується в процесі постійного культурного розвитку особистості.

А найрізноманітнішою є діяльність звукорежисера у **фільмовиробництві**.

Обсяг знань та вмінь звукорежисера фільму величезний. Окрім всього перерахованого вище, він повинен:

- знати технологію фільмовиробництва;
- розуміти специфічні особливості та функції кіномузики;
- володіти технікою монтажу та фінального зведення – перезапису звуків;
- вміти проводити мовне озвучування та дубляж фільмів;
- досконало володіти технологіями створення, імітації та запису будь-яких природних та художніх (спеціально створених) звуків.

Необхідним для звукорежисера фільмів є також

розуміння природи драматургічної дії, принципів побудови сценаріїв, формування екранного образу персонажів, адже він повинен, так само як і оператор-постановник і художник-постановник фільму розробити власну звукову експлікацію – звукове бачення шляхів реалізації сценарного та режисерського задумів, які витікають з літературного або режисерського сценаріїв.

Оскільки звукове вирішення фільмів давно вже стало мистецтвом формування звукових художніх образів, звукорежисер повинен передбачити в експлікації не просто звукове оформлення, але саме формування з окремих компонентів звуку образних характеристик екранних персонажів, характеру екранної дії.

В експлікації, також, повинні бути передбачені не тільки художні вирішення звуко-зорової цілісності, але й необхідні для досягнення цього звукові технічні засоби.

При цьому звукорежисер повинен враховувати відповідні експлікації оператора та художника, а також ескізи декорацій та знімальні операторські карти, на основі яких можна передбачити подальшу побудову мізансцен, характер середовища, в якому будуть відбуватися зйомки. Це необхідно для визначення типів мікрофонів, схеми їхнього встановлення, використання тих чи інших допоміжних засобів звукозапису.

В експлікації в окремих стовпчиках на кшталт режисерського сценарію вказується номер кадру, назва об'єкту зйомки (локація), опис змісту звуків. А також в окремому останньому стовпчику даються примітки, в яких вказані технічні деталі звукозапису.

Матеріали звукової експлікації є частиною так званого постановочного проекту – базового документу, на основі якого створюється кінофільм. Зокрема, до нього входять і пооб'єктні знімальні карти, в яких серед іншого фіксується синхронний чи несинхронний характер зйомки, необхідність попереднього запису звуку, дії персонажів,

пов'язані з формуванням звуку (гра на музичних інструментах, співи, вигуки, реакція на певні звуки тощо).

І вже на основі заздалегідь складених пооб'єктних карт звукорежисер замовляє необхідне обладнання та фахівців, які будуть забезпечувати його технічне обслуговування, безпосередню фіксацію синхронних фонограм та запис різноманітних звуків за вказівкою звукорежисера.

В ході зйомок звукорежисеру безпосередньо підпорядковується звукооператор, який проводить технічний запис синхронних сцен з виконавцями, мікрофонні оператори, які керують рухом та спрямуванням мікрофонів, встановлених на пересувних пристроях – кранах і так званих «вудках» – ручних варіантах спеціального рухомого крану зі стрілою, що висувається, на якому кріпиться мікрофон (сам такий кран має жаргонну назву «журавель» – за зовнішню схожість із птахом).

Найвідповідальніший творчо-виробничий період роботи звукорежисера в кіно – монтажно-тонувальний, або постпродакшн. Він повинен разом із шумовиками записати необхідні шуми, іноді виявляючи дива винахідливості. Йому ж доводиться записувати музику; ретельно прослуховувати весь звуковий матеріал, вичищаючи найменші його дефекти за допомогою електронного обладнання. Треба контролювати монтаж звуків, зводити воедино численні звукові доріжки і, нарешті, проводити найвідповідальніший завершальний етап екранної творчості – остаточний перезапис усіх звуків на одну звукову доріжку, створюючи чистовий оригінал перезапису. Всі ці технологічні процеси є інструментами звукорежисера, які необхідні для вирішення багатьох творчих завдань – невід'ємної частини загального режисерського бачення майбутнього екранного твору.

Труднощі кожного з цих видів робіт останніми роками викликали професіоналізацію окремих функцій звукорежисера, що чітко простежується навіть у титрах

ігрових фільмів, де іноді перераховується десяток звукорежисерів, які працюють на різних етапах озвучування стрічки – звукорежисери запису, звукорежисери саунд-дизайну, звукового монтажу, запису музики, перезапису тощо.

На провідних студіях США та Європи всі ці функції розподілені між вузькими спеціалістами – членами великої звукової команди, якою керує особливий адміністратор – супервайзер зі звуку. Здебільшого так само працюють над звуком при створенні складних відеоігр та спеціальних медіа-проектів.

Одним із завдань, при вирішенні якого роль звукорежисера в кіно стає першорядною, є розширення екранного простору за допомогою просторового звучання. Розвиток науково-технічного прогресу в галузі акустики призвів, зокрема, до появи багатоканальних систем запису та відтворення звуку, перш за все – системи Dolby. Це дозволило глядачам неначе перебувати в об'ємному звуковому середовищі, а звукорежисерам дало нові можливості створення особливої художньої реальності, побудованої не тільки на зорових образах, але й на фізичному відчутті простору за допомогою віртуальних джерел звуку.

Зрозуміло, що сучасний стан технічного забезпечення вищої школи в Україні поки що не дає можливості вести підготовку звукорежисерів кіно і телебачення в повному обсягу. Теоретичне та практичне опанування майбутніми фахівцями в цій галузі всіх навичок і тонкощів цієї професії вимагає кількох років інтенсивної праці та подальшого самовдосконалення в практичній творчій роботі. Однак, це цікава, корисна, захоплююча сфера аудіовізуальної творчості. Вона варта того, щоб присвятити їй життя, відчуваючи в собі талант звукорежисера.

Безручко Олександр Вікторович

*Київський національний університет культури і мистецтв,
Київський університет культури*

МИСТЕЦЬКО-НАСТАВНИЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ОЛЕКСІЯ КАПЛЕРА В УКРАЇНІ

Як і в багатьох митців із не зовсім «пролетарським походженням» у відомого радянського кінодіяча, українського і російського сценариста, кінорежисера, актора, кінопедагога, ведучого надзвичайно популярної телепрограми «Кінопанорама», лауреата Державних (Сталінських) премій СРСР, заслуженого діяча мистецтв РРФСР Олексія (Лазаря) Яковича Каплера існує плутанина із датою народження. Так, за одними даними він народився 15 (28) вересня 1903 року, за іншими – 28 вересня 1904 року. Саме останню дату наводить, зокрема, найфундаментальніше довідкове видання – «Кинословарь» (Москва, «Советская энциклопедия», 1966). Однак віднайдений первинний запис про народження майбутнього сценариста – саме 1903 рік. Зрозуміти цей феномен допоможе важливий пункт в тогочасних анкетах – «соціальне походження»: Лазар (Олексій) Каплер народився в родині київського купця першої гільдії, власника майстерень та магазинів чоловічого одягу Якова Нафталієвича Каплера та Раїси Захарівни Каплер (уродженої Крінцберг). Коли працівники відповідних органів перевіряли соціальне походження, яке допомагало в кар'єрі або ж назавжди ламало людську долю, вони використовували методика, розроблену ще за часів російської імперії, тобто добре знайому багатьом тогочасним громадянам. Серед даних, за якими можна було знайти людину, найголовніші – прізвище, ім'я, по-батькові, дата та місце народження. Змінивши один з цих параметрів можна було суттєво змінити біографію, перетворившись в

зовсім іншу людину з значно кращим соціальним походженням.

Так, наприклад, дворянин за походженням художник кіно Олексій Бобровніков у своїх спогадах, написаних після розвалу Радянського Союзу, писав: «Знову, як вічне прокляття, виникли питання анкет, вони виникали не раз – і при отриманні паспорта, при призові в армію, і були розставлені як рогатки на шляху багатьох однолітків того покоління. Вони калічили характери, народжували почуття неповноцінності...» [1]

Олексій Каплер з юних літ почав працювати в київських театрах актором та режисером, створив ляльковий та балаганний театри разом із своїми друзями – відомими в майбутньому творцями «Фабрики ексцентричного актора» («ФЕКС») Григорієм Козинцевим та Сергієм Юткевичем .

З 1923 року О. Каплер став працювати помічником завідуючого Одеського клубу профспілки працівників мистецтв РАБИС (рос. – «работников искусств»); потому – завідуючим відділом РАБИС; знімався як актор у фільмах «Чортове колесо» (1926) та ексцентричній драмі «Шинель» (1926), відзнятій на кінофабриці Ленінградкіно його творчими побратимами Григорієм Козинцевим та Леонідом Траубергом.

Як профспілковий функціонер, О. Каплер активно займався питаннями працевлаштування акторів кіно, організацією творчого життя на Одеській кінофабриці.

В.І. Марочко у своїй книжці «Зачарований Десною» оприлюднив утаємничений за радянських часів документ «Доповідна записка про спробу групи українців – режисерів та акторів Одеської кінофабрики організувати своє об'єднання» з Державного архіву Одеської області (ДАОО), в якому О. Каплер фігурує як учасник зібрання творчих працівників Одеської кінофабрики. Група українофільських творчих працівників Одеської кінофабрики (режисери, актори, редактори та ін.) провела декілька таємних зібрань з

метою створення власного творчого об'єднання. На першому, яке відбулося на квартирі Олександра Довженка, були присутні Амвросій Бучма, Олександр Перегуда, Кость Кошевський, Фавст Лопатинський, Аркадій Любченко (літератор, член «ВАПЛІТЕ») та стажер кінолабораторії Міхенко. На друге зібрання був запрошений і завідуючий культурним відділом спілки РАБИС Олексій Каплер.

Про ці підозрілі зустрічі стало відомо радянським спецслужбам від таємних співробітників. Керівник Одеського окружного відділу ДПУ Леплевський у доповідній записці від 12/Х-1927 р. з грифом «цілком таємно» повідомляв керівництву: «На другому зібранні, яке відбулося в квартирі Кошевського, були присутні такі особи: Кошевський, реж. Долина П.Т., реж Стабовий Г.М. Бузько (редактор), реж. Лопатинський, кіно-оператор Демуцький Д.П., Швачко А.Ф., Перегуда А.И., Каплер (зав. культ. від. Спілки Рабис).

Директор фабрики Нечес на це зібрання не прийшов, незважаючи на надіслане йому запрошення.

На цьому зібранні обговорювалося, головним чином, питання, чи засновувати власну організацію, чи приєднуватися до вже існуючих організацій: «Кореліс» (Харків) чи «Авангард» (Київ). Вирішено було створити власну організацію. Редакцію платформи цієї організації було поручено Перегуді, Бузько та Каплеру» [7, с. 29].

«Кореліс» та «Авангард» були своєрідними творчими об'єднаннями режисерів, літераторів та сценаристів, а входження митців різних творчих професій у професійні колективи було провідною тенденцією тодішнього мистецького життя. Тому і не дивно, що такі збори відбулися. Інша справа, що дехто з присутніх на зборах підіймали питання про те, а чи не створити власне творче об'єднання, метою якого було б покращення роботи зі створення фільмів на українському матеріалі. А така постановка питання безсумнівно могла викликати певні

підозри у відповідних органів.

На третьому і четвертому зібранні О. Каплер не з'являвся і про його роботу в організації цієї групи більше не повідомлялося. Безумовно, що молодий Каплер, так само як і Довженко, відчули штучність цього зібрання, члени якого зрештою просто приєдналися до великої харківської спілки «Кореліс», тобто «Колектив режисерів, літераторів, сценаристів».

Мабуть на основі спільних поглядів тоді ж Олексій Каплер зблизився зі своїм старшим товаришем Олександром Петровичем Довженко.

У тому ж таки 1927 році Олексій Каплер вже працював асистентом режисера Олександра Довженка на фільмі «Арсенал», який вийшов на екрани 1928 року; потім услід за Довженком перевівся до новоствореної Київської кінофабрики. Про чудові стосунки з Олександром Петровичем може свідчити стаття Олексія Каплера «Арифметика», в якій він, підтримуючи Довженка, гостро критикував погану творчу атмосферу Київської кінофабрики: «Робота створює атмосферу і атмосфера породжує роботу... На Київській кінофабриці погана атмосфера. Від цієї поганої атмосфери будуть не кашляти, а ставити погані картини... Про це говорить радянська громадськість, говорить маса глядачів, говорить здоровий розум і необхідність.

Хто ж надихав у стіни фабрики цю погану, загрозливо погану атмосферу?

І може все це зовсім не так? Може на фабриці чудова атмосфера? Може на фабриці чудове надзвичайне оточення для роботи?

Може... я брешу, наклепую на наш дорогий Голлівуд, що його шедеврами можна тричі оперезати екватор.

Спростовуйте, з'ясовуйте мені, керівні товариші... мої помилки. Буду слухати» [5].

Що це правда, можуть свідчити спогади тогочасного

студента Київського кіноінституту Григорія Григор'єва, який проходив практику на Київській кінофабриці: «Я бачив у павільйоні зйомки багатьох режисерів. Деякі справляли на мене кепське враження. Нервові напруження, крики, вигуки, біганина асистентів, помрежів – усе це стомлювало, зривало ту романтичну обстановку, яка в уяві багатьох (а раніше і в моїй) була пов'язана з процесом роботи над фільмом. Важка фізична праця – от що таке насправді діяльність кожної творчої групи» [3, с. 167].

Така нервовість була викликана планом, який потрібно було виконати, а краще перевиконати будь-якою ціною. Про це не побоявся написати О. Каплер: «Чи слід працювати за кошторисом, за планом, за календарем і т.і.?

Слід.

Чи зводиться до плану, кошторису й календаря комплекс питань, що мусять щодня розбиратися на кінофабриці, хвилювати фабрику, формувати фабричну роботу? Ні.

Чи основне питання для кінематографії в процесі фільмування календарний план і кошторис? Ні.

Чи порушує наша фабрика якісь інші питання крім кошторису, плану й календаря? Ні» [5].

Олексій Каплер закликав працівників кінематографії підтримати Олександра Довженка та переймати його передовий досвід: «Довженко, що працює на нашій фабриці – великий винахідник, людина, що створила українське кіно, що кожною новою картиною кидає на сотні культурних міль уперед радянську кінематографію – де розглядають роботу нашого Довженка, де вчать на його роботах? У нас? Ні, тільки не в нас» [5].

Роботу на Київській кінофабриці сценаристом та режисером так званих культурфільмів О. Каплер поєднував із педагогічною діяльністю в Кіноекспериментальній майстерні.

За словами українського письменника, філософа,

громадського діяча, перекладача, поета, Академіка АН УРСР, лауреата всіх можливих тоді премій, заслуженого діяча науки УРСР, заслуженого діяча мистецтв Грузинської РСР, народного поета Узбецької РСР Миколи Платоновича Бажана «Затворницький, вибувши із Березоля, почав шукати підтримку у відомого Михайля Семенка, організував разом із О. Каплером та Л. Френкелем театр «Комункульта» та кіностудію... цей театр і мав, здається, одну чи дві постановки... [2].

Згідно цієї цитати М.П. Бажана, Олексій Каплер, Гліб Затворницький та Лазар Френкель організували театр «Комункульта» («Комуністичної культури»). Згадувана кіностудія – не Київська кіностудія художніх фільмів, якої тоді ще фізично не було, а кіномайстерня або ж, за тогочасною термінологією, кінематографічна лабораторія. Частина «студія» походила від слова «студіювати», тобто вчитися. Не потрібно забувати, що кіностудії у той час називали кінофабриками; слово кіностудія у звичному для нас сенсі почало вживатися в другій половині тридцятих років ХХ сторіччя. Микола Бажан мав на увазі Кіноекспериментальну майстерню, в якій молоді митці виховували студентів старших курсів та випускників творчих навчальних закладів м. Києва.

Микола Бажан чудово знав усіх трьох названих митців, оскільки часто з ними пересікався на Київській кінофабриці.

Такі кіномайстерні зазвичай функціонували при Товаристві Друзів Радянського Кіно. Здебільшого здібні молоді люди, які навчалися в них, не тільки слухали ті чи інші лекції, але головним чином брали участь в роботі знімальних груп, виконуючи різноманітні обов'язки – помічників режисерів, художників, монтажерів. Іноді грали не тільки невеликі, але й значні ролі.

Гліб Затворницький та Лазар Френкель – однокашники по навчанню в Київському державному музично-

драматичному інституті імені М.В. Лисенка, були талановитими молодими режисерами, вихідцями з курбасівського «Березолю», однак значної кінопедагогічної діяльності на той час ще не вели, хоча Г. Затворницький вже проводив семінарські заняття з «кіномолодняком», як називали тодішню молодь, котра прагнула спробувати власні сили в екранному мистецтві.

Безумовно, що в системі первинного навчання майбутніх кінематографістів попередній практичний творчий досвід О. Каплера був востребований. Відомо, що він в середині 20-х років брав активну участь у створенні, розробці навчальних програм та подальшому функціонуванні Фабрики ексцентричного кіноактора, якою керували його друзі Г. Козинцев і Л. Трауберг. Підготовка майбутніх зірок екрану, одним з яких був визначний радянський кінорежисер та кіноактор Сергій Герасимов, була різнобічною та поєднувала як ексцентричні елементи пластичної підготовки, так і пошуки пластичної виразності психологічних станів екранних персонажів. Зокрема, керівники ФЕКС велику увагу приділяли розкриттю внутрішнього світу учнів через акробатику й танець, заохочуючи пошуки сучасних пластичних форм танцювальної мови. Одним з провідних танцюристів Фабрики був і сам Олексій Каплер, який навіть виступав у парі з актрисою Лідією Івер під псевдонімом Олексій Бекефі.

Великого значення, також, О. Каплер завжди надавав вмінню літератора, сценариста яскраво викласти усно творчу ідею майбутнього екранного твору. Сам він був надзвичайним оповідачем. Особливо вдалими були його гумористичні спостереження сцен реального життя, виразних людських характерів. Усе це безумовно допомогло йому в подальшій сценарній, режисерській та педагогічній діяльності. Достатньо тільки згадати поставлену за його сценарієм надзвичайно смішну кінокомедію «Смугасти

рейс».

Окрім цього, О. Каплер на той час мав значний досвід редакторської роботи із кіносценаріями, добре знав фільмовиробництво і був безпосередньо обізнаний з практикою працевлаштування творчих працівників, чим, зокрема, і займався РАБИС.

Щодо сценарної майстерності, то саме на опануванні сценарною майстерністю з наступним стажуванням у знімальних групах було зроблено особливий наголос в тогочасній українській кінопедагогіці. Зокрема, це властиво і педагогічному методу О.П. Довженка, з яким, ще раз наголошуємо, О.Я. Каплер був у дружніх творчих та особистих стосунках.

Сценарист, постійно підкреслював Олексій Якович, закладає основу майбутнього фільму, водночас розуміючи, що це результат спільної праці творчих працівників різних екранних професій. І головне у цьому процесі, передумову успіху майбутньої стрічки він завжди вбачав у цікавій, неординарній історії, яка відбувається з головними героями фільму. Сьогодні неможливо документально простежити вплив викладацької діяльності О.Я. Каплера на формування сценарних кадрів в українському кіно, але безумовно, що його бачення сценарних проблем збігається з поглядами провідних тогочасних авторитетів у сценарній справі – Ю. Яновського, М. Бажана, С. Лазуріна, М. Зайця та ін.

Наступний період творчої і педагогічної діяльності в Україні О.Я. Каплера відбувався на Київській кінофабриці, де він зняв короткометражний агітпропфільм (агітаційно-пропагандистський фільм) «Жінка» (1928, інша назва – «Делегатка»), повнометражний художній фільм «Студентка» (1930, інші назви «Моя жінка», «Право на жінку»), агітпропфільм «Шахта 12-18» (1931 або 1932, інша назва – «Донбас»). Активна режисерська діяльність безперечно не залишала багато часу на педагогічну, але у першій половині 30-х рр. О.Я. Каплер був задіяний в

навчальному процесі Київського державного інституту кінематографії (КДК) в якості режисера Київської кінофабрики, до якого направляли студентів на безперервну виробничу практику (БВП), про що згадував один із студентів Григорій Григор'єв [3, с. 166–167].

Після переїзду О.Я. Каплера до Росії розпочинається найуспішніший період його творчої діяльності, коли він з відомого лише в кінематографічних колах України митця стає надзвичайно відомим та популярним у всьому СРСР сценаристом фільмів «Ленін у Жовтні» та «Ленін у 1918», а також відомих кінострічок «Три товариші», «Шахтарі», «Котовський», «Вона захищає Вітчизну», «Перші радощі», «Незвичайне літо», «За вітриною універмагу» та ін.

Надзвичайну популярність і любов глядачів викликала його діяльність як ведучого телевізійного журналу «Кінопанорама». Одним з перших на радянському телебаченні О.Я. Каплер являв собою екранний зразок реально мислячої в ефірі людини.

Плідною була й безпосередньо педагогічна діяльність О.Я. Каплера – викладача ВДІКу та Вищих курсів сценаристів та режисерів. Серед його учнів, зокрема, були визначний в майбутньому грузинський сценарист Резо Габріадзе, відомі кінодраматурги Валентин Черних, Павло Фінн та ін.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бобровников О. Спогади, березень 1997 р. – Архів-музей Національної кіностудії художніх фільмів імені Олександра Довженка. – Арк. 24.

2. Галузевий державний архів Служби безпеки України (ГДА СБУ). – Спр. 31325 фп. – Т. 2. – Арк. 26.

3. Григор'єв Г. П. Що було, те бачив. – Київ, Радянський письменник, 1966. – 323 с.

4. Каплер, Алексей. Материалы «Википедии». Русский

язик [Електронний ресурс]. – Режим доступу:

http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D0%BF%D0%BB%D0%B5%D1%80_%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B5%D0%B9_%D0%AF%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%BB%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87

5. Каплер О. Арифметика. – Кіно. – 1929. – № 21–22. – С. 4.

6. Каплер Олексій. Матеріали «Вікіпедії». Українська мова [Електронний ресурс]. – Режим доступу:

http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D0%BF%D0%BB%D0%B5%D1%80_%D0%9E%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D1%96%D0%B9_%D0%AF%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87

7. Марочко В.І. Зачарований Десною: історичний портрет Олександра Довженка. – Київ, Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 285 с. – С. 29.

Десятник Григорій Овсійович

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

Санніков Дмитро Захарович

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

Кафедра операторської майстерності Інституту екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. Карпенка-Карого

ЕСТАФЕТА ТВОРЧОСТІ (ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ КІНООПЕРАТОРА, ПРОФЕСОРА ПРОКОПЕНКА О.Ю.)

Восени 1966 року в Київському державному інституті театрального мистецтва імені І. Карпенка-Карого сталася довгоочікувана подія – на кінофакультеті відкрилася кафедра кінооператорської майстерності. Її завідувач – Віктор Олексійович Смородін першими викладачами кафедри запросив тих, кого без сумніву вважав талановитими педагогами – визначних українських кінооператорів Леоніда Прядкіна (науково-популярне кіно), Ізраїля Гольдштейна (кінодокументалістика), Олексія Прокопенка (ігрове кіно). Кожен з цих блискучих професіоналів залишив яскравий слід не тільки в екранній творчості, але в екранній педагогіці. І в першу чергу це стосується Олексія Юхимовича Прокопенка, який понад 20 років (1983 – 2004) очолював операторську кафедру та особисто – як художній керівник творчої майстерні, виховав понад 80 високопрофесійних майстрів візуальної творчості в кіно і телебаченні.

Олексій Прокопенко народився 19 листопада 1925 року в мальовничому селищі Аул на березі Дніпра поблизу

міста Кам'янське на Дніпропетровщині. В його трудовій родині, пов'язаній, як і багато інших мешканців Аулу, з металургійним заводом, і гадки не було про мистецьку працю. Але десь на дорогах війни зустрівся старший сержант артилерист-наводчик Прокопенко з роботою фронткових операторів і закохався в цю працю на все подальше життя.

1955 року він закінчив операторський факультет Всесоюзного державного інституту кінематографії – майстерню одного з найдосвідченіших операторів-педагогів Олександра Володимировича Гальперіна. Серед найважливіших уроків майстра – блискучого оператора фільмів «Діла і люди», «Космічний рейс», «Трактористи», були ті, які вчили за допомогою виражальних засобів операторської творчості, технічної досконалості розкривати власне ставлення до екранних подій, а головне – до екранних героїв. Працюючи над фільмами, О.В. Гальперін завжди глибоко вивчав середовище майбутніх зйомок та близько знайомився з людьми – можливими прототипами екранних образів. Його герої одразу ж розкривали свій багатогранний характер, органічно існували в пейзажі, який неначе відображав емоційний стан драматургічних подій. І саме такою була надалі творчість численних учнів майстра – А. Петрицького, В. Ільєнка (однокурсники О. Прокопенка), О. Ітигілова, С. Шахбазяна, Н. Ардашнікова, Ю. Гантмана, Д. Гасюка, Л. Калашнікова, Д. Месхієва та багатьох інших блискучих операторів радянського і, зокрема, українського кіно. Даючи напутні побажання випускникам, Олександр Володимирович любив повторювати слова свого друга, великого радянського кінооператора Анатолія Головні: «Звернення до людини – ось найперше завоювання нашого мистецтва».

Ці слова стали неначе девізом усієї екранної та педагогічної творчості і Олексія Прокопенка. На Київській кіностудії художніх фільмів, куди випускника ВДКУ

розподілили асистентом оператора, йому теж поталанило на вчителів. Першим його практичним наставником на фільмі «Одного чудового дня» став Микола Леонідович Кульчицький – патріарх української операторської школи, визначний, навіть фанатичний майстер екранних портретів, який свого часу зламав традиційні уявлення про схеми портретного кіноосвітлення. Потім були роботи другим оператором у Аркадія Кольцатого та Наума Слуцького. Кожен з них був майстром із власним творчим стилем, але також надзвичайно уважним саме до екранних портретів. То було неначе продовженням настанов О.В. Гальперіна. І ця плідна творча школа потребувала тільки адекватного екранному баченню оператора О. Прокопенка драматургічного матеріалу. Саме такими стали фільми його багаторічного творчого побратима кінорежисера Віктора Іларіоновича Івченка. Фільми цього визначного майстра «Надзвичайна подія», «Іванна», «Лісова пісня», «Здрастуй, Гнате», «Срібний тренер» та ін. надавали оператору величезних можливостей для розкриття екранних образів, вияву операторської стилістики у втіленні напрочуд виразних драматичних персонажів. Зокрема, операторській творчості О. Прокопенка значною мірою завдячуємо тим, що в історії українського кіно залишився неповторний образ трагічної «зірки» – актриси Інни Бурдученко в картині «Іванна». Не менш виразними були екранні портрети головних героїв двосерійної стрічки «Надзвичайна подія» – лідера радянського кінопрокату 1959 року. Понад 47 мільйонів глядачів сприйняли акторів Михайла Кузнецова, В'ячеслава Тихонова та інших героїв розповіді про радянських моряків, захоплених тайванськими вояками, як справжніх виразників сили людського духу.

Екранний портрет, розроблений у різноманітній світловій палітрі згідно з драматургічними обставинами, став ознакою «фірмового» стилю Олексія Прокопенка в картинах В.І. Івченко та визначив його помітне місце в

українському кіномистецтві. Навіть творчий розрив двох визначних майстрів стався через надзвичайну прискіпливість Олексія Юхимовича до розкриття на екрані правдивого людського образу.

Розуміючи, що режисер неспроможний відмовитися від зйомок у невідповідній за віком ролі власної дружини, О. Прокопенко все одно не зміг поступитися творчими принципами і з великим боєм пішов з перспективного в плані творчої кар'єри фільму «Гадюка», назавжди розірвавши творчу співпрацю з В.І. Івченком.

На щастя, попереду були нові режисери і багато цікавих операторських робіт, які остаточно утвердили О. Прокопенка як одного з провідних українських кінематографістів.

І тому ж самому – незмінній вірності власним творчим принципам, вчив майстер своїх студентів. Більше за все йому хотілося, щоб кожен його учень шукав і знаходив свій власний шлях, власний творчий почерк. У дійсності майже кожне заняття майстра мало на меті допомогти майбутнім операторам знаходити красу в будь-якому об'єкті зйомки та виявляти прекрасне найточнішими технічними засобами операторського мистецтва.

Майстер постійно підкреслював, що утвердження прекрасного вимагає від операторів не «жертв», але перш за все – максимально повного технічного забезпечення, почасти навіть ще неіснуючого. Маючи, як і його старший брат – інженер-прокатник, величезний технічний хист, О. Прокопенко був автором численних операторських пристосувань, патентів, активно співпрацював з відомими київськими кіноінженерами Олександром Прядко та майбутнім володарем двох «технічних» Оскарів Анатолієм Кокушем. І це теж було неначе продовження уроків його вчителів: О.В. Гальперін був не тільки оператором, але й одним з провідних радянських фахівців у галузі техніки і технології фільмовиробництва, а М.Л. Кульчицький –

талановитим винахідником операторського кінообладнання.

Прагнення до технічного вдосконалення власної творчої праці естафетою перейняли у майстра і його талановиті учні – блискучі українські кінооператори Олександр Мазепа, Юрій Бордаков, Сергій Борденюк, Сергій Михальчук, Валентин Васянович та ін.

1975 року Олексій Прокопенко разом з відомим телевізійним оператором Юрієм Федоровим провів і перший набір телевізійних операторів, які надалі стали провідними майстрами українського телевізійного екрану. Безперечно, що вибір Прокопенка в якості майстра цього «телевізійного» курсу значною мірою був обумовлений його особливою увагою до екранного образу людини.

1983 року Олексій Юхимович заслужено очолив кафедру операторської майстерності, якою керував до 2004 року. Зберігши блискучий колектив колег-педагогів, серед яких – більшість провідних майстрів української операторської школи – І. Гольдштейн, Л. Прядкін, М. Чорний, С. Шахбазян, В. Верещак, Д. Вакулук, С. Лисецький та ін., професор, заслужений діяч мистецтв України Олексій Юхимович Прокопенко відкрив педагогічний талант і нової плеяди українських кінооператорів, серед яких багато учнів чудового майстра. Під його керівництвом кафедра стала одним з провідних центрів європейської операторської освіти.

І в житті, і в роботі, і в педагогіці він був однаково інтелігентним, чуйним, тактовним; завжди подавав приклад гідної поведінки. Чого вартий тільки один випадок з операторської практики: як здавна водилося в кіно – знімальна група приїхала на місце зйомки та й почала... смалити цигарки, вести теревені. Прокопенко почекав-почекав, відкрив борт вантажівки та почав вивантажувати операторські рейки. Вже наступного дня зйомка почалася ледве не «з коліс».

Подібні чи інші випадки були постійним джерелом

педагогічних бесід зі студентами. Він ретельно розглядав усі мислимі виробничі ситуації, обговорював можливі шляхи розв'язання операторських проблем на конкретних випадках із практики фільмовиробництва.

Ще одна постійна форма занять – численні перегляди фільмів. Головним у ході обговорювання були для нього питання операторського стилю. М'яко, але вимогливо він змушував студентів аналізувати найменші особливості стильового почерку того чи іншого оператора, прагнучи до пошуку студентами власних стильових рішень. Найбільше його увагу пригортала роботи німецьких кіноекспресіоністів – титри «німих» фільмів 20-х років він чудово перекладав з німецької, яку він іс із фронту. Із сучасних йому майстрів Олексій Юхимович обожнював творчість Сергія Урусевського. Маючи зовсім іншу, ніж у творця фільмів «Летять журавлі» та «Я – Куба», операторську стилістику, Прокопенко все ж постійно наставляв студентів на розкутість екранного руху, передчуваючи велике значення та неминучість масового розповсюдження рухомої кінокамери.

За кожної можливості майстер підкреслював і необхідність глибокого операторського аналізу сценарного матеріалу. Переглядаючи сценарії майбутніх навчальних робіт, він прискіпливо вимагав неவிпадковості кожної фрази, пошуку екранного еквіваленту літературних образів, відчуття руху драматургічної фрази в екранній формі, повного розуміння середовища, в якому буде відбуватися дія. В цьому він неначе йшов слід у слід творчого стилю свого вдіківського майстра.

Люблячи своїх учнів, він, водночас, був достатньо скупий на заохочення. Найчастіше найвищою оцінкою, за якою йшли 5 балів, було: – Це може бути...»

Але коли бачив, що студент знайшов власний творчий стиль і починає його активно розробляти, міг радісно вигукувати схвальні оцінки, ледве не захлинаючись

розхвалювати учня, адже глибоко розумів, що справжній художник – це перш за все оригінальний стиль творчості.

Ще однією операторською наукою було його власне життя – ніколи він не сидів без діла: завжди щось майстрував, лагодив, пристосовував, не кажучи вже про постійне вдосконалення будь-якої кінотехніки, будь-яких технологічних процесів зйомки. І руки у нього – представника творчої професії, були неначе в металіста чи столяра – трудящі.

Глибоко інтелігентна людина, Олексій Юхимович завжди вмів вчасно і красиво завершувати будь-які справи – фільм, лекцію, засідання кафедри, власноручне будівництво улюбленого дачного будиночка... Навіть заняття часто завершував словами: – Ну добре, тоді я, з вашого дозволу, піду.

Таким він був і в житті – в 60 оформив пенсію та пішов на постійну роботу в інститут, жартуючи, що звільнив місце на кіностудії комусь із своїх учнів; у 80 – охоче передав кафедру заслуженому діячу мистецтв України кінооператору Б.В. Вержбицькому. Мабуть, якщо б він займався спортом, не було б йому рівного в майстерності передачі естафети. Власне, таким він і був у житті – людиною, яка гідно несла естафету творчості, передаючи її наступним поколінням українських кінооператорів.

Ищенко Анастасія Іванівна

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

ДО ПИТАННЯ ІСТОРІЇ ФОРМУВАННЯ ТВОРЧИХ КАДРІВ УКРАЇНСЬКОГО ТЕЛЕБАЧЕННЯ

З винайденням телебачення виникла необхідність формування його професійних кадрів. Зважаючи на специфіку телевізійного мовлення, яке ввібрало риси кінематографу, театрального мистецтва, радіомовлення, преси, першими фахівцями на телебаченні, в тому числі українському, стали представники саме цих галузей. Тривалий час більшість з них вчилися новій справі безпосередньо в ході роботи над телепрограмами, самотійно осмислюючи принципи нової сфери діяльності.

Перша телевізійна професія, щодо якої одразу ж постала проблема ретельного відбору та підготовки, була професія телевізійного диктора.

Безумовно, без появи дикторів повноцінне існування телебачення було б неможливо. Професія диктора протягом понад п'ятдесяти років роботи українського телебачення зазнавала помітних трансформацій. У сучасному медіапросторі ведучий телепрограм вважається однією з найпопулярніших та затребуваних професій.

Проаналізуємо, з чого все починалося, як на українському телебаченні закладалися підвалини професії диктора.

В програмах Київської студії телебачення – першої в Україні, диктори з'явилися 1952 року. Першими були Новела Серапіонова та Ольга Даниленко, пізніше прийшла Олена Ніколаєва. Зважаючи на експериментальний характер тодішнього телебачення, програми за участі дикторів

готувалися за радійною моделлю. Наприклад, Ольга Даниленко вітала аудиторію зверненням, яке придумала сама: «Доброго вечора, дорогі радіоглядачі!». Тоді слова «телеглядачі» ще просто не існувало.

Оскільки більшу частину телевізійного мовлення становили вистави, фільми, концерти, перші диктори були небагатослівними. Вони віталися з глядачами і робили невеликі анонси між програмами, читали прогноз погоди, оголошували учасників концертів, читали невеличкі повідомлення.

Роботу перших дикторів можна побачити у сюжетах кіножурналу «Радянська Україна» за травень і за грудень 1952 р. У сюжеті «У київському телевізійному центрі» – фрагмент з телепрограми у малій студії телецентру [3]. На екранах телеглядачів Ольга Даниленко; вона вітається у звичній манері: «Доброго вечора, товариші радіослуhaчі. Починаємо телевізійну передачу Київського телевізійного центру. Передаємо тест-таблицю та музику для настройки телевізійних радіоприймачів».

У сюжеті «Київський телевізійний центр» [4] у кадрі з'являється Новела Серапіонова; вона зі специфічним російським акцентом оголошує: «Добрий вечір, товариші радіоглядачі. Починаємо концерт студії Київського телецентру. Виступає солістка театру опери та балету, народна артистка Української РСР, лауреат міжнародних конкурсів Єлизавета Чавдар. «Вальс Венери» з опери Миколи Лисенка «Енеїда».

Ці унікальні аудіовізуальні архівні документи показують, якими були перші телепрограми та які професії існували у перші роки роботи телецентру в Києві. Можна визначити, хто був першими дикторами на українському телебаченні. Це Ольга Даниленко та Новела Серапіонова. Оскільки радійниця Н. Серапіонова мало пропрацювала на телебаченні, її часто забувають. Коли говорять про дикторську школу в Україні, частіше згадують Ольгу

Даниленко та Олену Ніколаєву, хоча саме Новелу Серапіонову разом з Ольгою Даниленко побачили на екранах перші столичні телеглядачі.

Ольга Даниленко пропрацювала в ефірі понад 10 років і весь цей час була еталоном екранної особистості. Про загальну любов до неї глядачів свідчать архівні матеріали тогочасної преси: «... з екрана телевізора на радіоглядачів дивиться усміхнене обличчя диктора Ольги Прохорівни Даниленко. Зараз вона промовить «Добрий вечір, товариші радіоглядачі, сьогодні в програмі...» [5]. Незважаючи на те, що тодішні диктори мало працювали в кадрі, навіть п'ятихвилинній появі в прямому ефірі, передувала тривала підготовка: «Перед глядачами на екрані люблена диктор з'являлася о 19.15, але її робочий день починається значно раніше. Об 11 годині ранку вона вже в телевізійній студії. Адже треба докладно ознайомитись з програмою. Ольга Даниленко прагне знайти вірні інтонації, виразну міміку, щоб донести до радіоглядачів зміст тексту. В одному з численних листів, надісланих радіоглядачами до телестудії, читаємо “Диктор Даниленко вміє так повідомити про хвилюючу драму чи веселу комедію, що викликає у глядачів відповідний настрій”. Робота диктора не вичерпується тільки оголошеннями відповідних передач. Вона з успіхом проводить художні огляди, літературні передачі. Ввечері радіоглядачі знову побачать на екрані знайоме обличчя Ольги Даниленко. Вона, як завжди, привітно усміхнеться до них і промовить «Добрий вечір, товариші радіоглядачі» [5].

Певний час – після повернення Новели Серапіонової до роботи на радіо, Ольга Даниленко була єдиним диктором українського телебачення, але виявилось, що вона не може говорити російською без акценту, а це не влаштовувало Центральне телебачення. Під час прямих включень з Києва вимова диктора мала бути ідеальною. Тому незабаром у неї з'явилася напарниця – Олена Ніколаєва. Разом вони

пропрацювали близько 14 років.

Зауважимо, що всі переглянуті автором аудіовізуальні документи ЦДКФФА (сюжети, матеріали кіножурналів, що ілюструють роботу дикторів) виключно україномовні [5; с. 8]. Більш того, згідно з наказом № 80 Державного комітету Ради міністрів УРСР з радіомовлення і телебачення, «з метою підвищення кваліфікації, а також глибокого засвоєння української мови» з творчим персоналом студій телебачення проводилися заняття з української мови [1, с. 68].

Професія диктора на українському телебаченні була надзвичайно престижною. І справа була не тільки в популярності, але і в тому, що диктори повинні були відповідати багатьом специфічним вимогам. Для того, щоб отримати посаду диктора, необхідно було пройти величезний конкурс, а потім піврічне стажування. Але навіть це не гарантувало появу в кадрі [2].

Конкурсний відбір проходив у три етапи: спочатку претендент мав надіслати своє фото, адже камера завжди вносить корективи у зовнішність. Обличчя мало виглядати пропорційним, привабливим, з правильними рисами. Навіть тоді, коли телебачення лише починало формуватись, телеведучих обирали надзвичайно прискіпливо. Адже зовнішність потенційної телеведучої мала б відповідати певному стандарту, який би задовольняв потреби аудиторії. Претендентів, фото яких відповідали цим вимогам, запрошували на співбесіду, де треба було продемонструвати своє володіння словом. Це був другий етап конкурсного відбору. А третім етапом конкурсу була робота у студії. Перед виходом в ефір кожен поспішав вивчити свій текст. Вважалося, чим більшу кількість слів промовити в кадрі, дивлячись прямо в очі глядачеві (а не підглядаючи в листочок), – тим більше ти професійний. Роботу в студії потенційного диктора оцінювали керівництво студії, режисер, оператор, редактор і навіть художник. Кожен був

відповідальним за свою ділянку роботи і мав забезпечити бездоганний результат. Відбір потенційних дикторів проходив дуже суворо та прискіпливо.

Не менш проблемним поступово ставав і добір журналістських кадрів телебачення. До 1960 р. штатний розклад студій передбачав тільки одну категорію літературних працівників – редакторів. На відміну від газет і журналів, радіомовлення, телеграфних агентств, радянське телебачення не мало штатних коментаторів, оглядачів, журналістів; не було серед штатних працівників телебачення і сценаристів. Всю літературну роботу виконували редактори, які часто не мали ні досвіду, ні спеціальної журналістської освіти (це були педагоги, історики, юристи, агрономи тощо), а також позаштатні автори. Звісно, така ситуація з кадрами перешкоджала вдосконаленню програм, особливо публіцистичних [0, с. 47]. Вже з початку 60-х років стало зрозумілим: телебачення стає сферою специфічних професійних знань та вмій, що обумовлює необхідність формування відповідної системи відбору та підготовки кадрів.

Постанова тодішнього уряду від 1960 р., визначала, що творчі кадри телестудій повинні переважно комплектуватися з числа досвідчених журналістів газет і радіо.

Згідно з довідкою про забезпечення журналістськими кадрами радіомовлення і телебачення республіки станом на 1 березня 1968 р., з 3120 працюючих налічувалося 620 журналістів, або 20%, 207 з яких працюють у студіях телебачення (31,1 %). З 620 журналістів спеціальну журналістську освіту мають 244 чол., або 40,9 %, з них у студіях телебачення – 71чол., або 34%. В системі радіомовлення і телебачення працюють 102 журналісти з незакінченою вищою і середньою освітою, або 16,4 %, з них на студіях телебачення – 13 чол., або 6.2% [2, с. 91].

Однак тільки 1968 року на факультеті журналістики

Київського державного університету ім. Т.Г. Шевченка вдалося розпочати підготовку майбутніх фахових тележурналістів. Ініціатором цієї справи був досвідчений журналіст, директор Київської студії телебачення Михайло Сергійович Канюка. Він же 1971 року очолив створену на факультеті журналістики першу в Україні кафедру телебачення і радіомовлення. Незважаючи на те, що викладачі кафедри мали великий досвід практичної роботи на телебаченні та радіо, пошук оптимальних методів підготовки телерадіожурналістів тривав достатньо довго. Наскільки це складна справа, можна зрозуміти хоча б з того факту, що у Львівському національному університеті імені І. Франка кафедра радіомовлення і телебачення працює лише з 1993 року.

Безумовно, що педагогічний пошук перших викладачів телевізійної справи був ефективним – багато хто з перших випускників згодом зайняли провідне місце в системі українського телебачення. Але випускників кафедри Київського державного університету імені Т.Шевченка було явно недостатньо для комплектування штатів нових телестудій.

Щодо заходів із забезпечення кадрів радіомовлення та телебачення, у відповідному документі від 1968 р. зазначалося, що підготовка журналістських та інших творчих працівників для радіомовлення і телебачення республіки організована незадовільно. Київський державний університет ім. Т. Г. Шевченка на факультеті журналістики готує всього 8–10 чоловік, Львівський державний університет імені І. Франка – 4–5 чоловік. Враховуючи перспективний напрямок радіомовлення і телебачення, така кількість фахівців недостатня для задоволення зростаючих потреб радіо і телебачення в цих кадрах. У зв'язку з цим пропонувалося створити в Київському державному університеті ім. Т.Г. Шевченка повну академічну групу в 25 чоловік на факультеті журналістики тільки для роботи в

системі радіомовлення і телебачення республіки, а при вищій партійній школі ЦК КП України організувати перепідготовку на місячних курсах журналістів обласних радіокомітетів і студій телебачення [2, с. 103–104].

Для підвищення фахового рівня працівників телебачення вирішено було організувати навчальну структуру безпосередньо на телестудіях. Згідно з Наказами Голови комітету з радіомовлення і телебачення «Про план перепідготовки кадрів радіо і телебачення» за 1967 р. та 1968 р., на телевізійних студіях передбачалося проведення семінарів редакторів і режисерів промислових, дитячих і молодіжних передач, громадсько-політичного мовлення; виробнича практика редакторів, сценаристів телебачення; виробнича практика-стажування редакторів художнього мовлення на Харківській і Одеській студіях телебачення; виробнича практика-стажування редакторів випуску на Київській студії телебачення; семінар редакторів і режисерів кіногруп (спільно зі Спілкою кінематографістів); семінар операторів з питань оволодіння кольоровими зйомками, семінари телевізійних та спортивних коментаторів; постійні семінари з мови, журналістської, режисерської, операторської майстерності, які відбувалися на всіх студіях протягом року; постійні заняття з підвищення ділової кваліфікації режисерсько-редакторського складу з теорії і практики радянського телебачення [2, с. 82, 87].

З 1971 року процес постійного підвищення кваліфікації та перепідготовки фахівців для телебачення очолив створений в системі Держтелерадіо Київський інститут підвищення кваліфікації працівників телебачення і радіомовлення – нинішній Укртелерадіопресінститут.

Водночас підготовку телевізійників було організовано в системі Міністерства культури УРСР. 1969 р. в Київському державному інституті театрального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого розпочалася підготовка фахівців за напрямком «Режисура телевізійного фільму». А з 1975

року там же розпочалася підготовка студентів за напрямком підготовки «Режисер телебачення» і здійснено перший набір майбутніх операторів телебачення.

Звичайно, що цього теж було недостатньо, однак в умовах існування в республіці тільки державного телебачення в столиці та обласних центрах створена комплексна система підготовки кадрів у закладах вищої освіти та безпосередньо на телебаченні загалом забезпечувала функціонування телевізійного мовлення. Все змінилося після того, як в ході так званої перебудови кінця 80-х – початку 90-х почали з'являтися комерційні телевізійні канали.

Наслідком цих змін став бурхливий розвиток в незалежній Україні фахової підготовки майбутніх ведучих, операторів, режисерів, редакторів для українських телеканалів у вищих навчальних закладах та в численних комерційних телевізійних школах.

ЛІТЕРАТУРА

1. Історія національного радіофіру: Архівні матеріали (1942–1969) / Упоряд. Н.М. Сидоренко. Київ : Інститут журналістики, 2004. 115с.

2. Іщенко А.І. Історія становлення українського телебачення: виникнення телевізійних професій та апробація жанрів екранного мистецтва 1939-1959 рр.) автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. наук із соціальних комунікацій : [спец.] 27.00.04 «Теорія та історія журналістики» / Київ. нац. ун-т імені Тараса Шевченка. Київ, 2018. 15 с.

3. Кіножурнал «Радянська Україна», 1952 р. // ЦДКФФА. Од. обл. 867

4. Кіножурнал «Радянська Україна», 1952 р. // ЦДКФФА. Од. обл. 906

5. Михальова А. Веде передачу Ольга Даниленко //

НБУВ. Вечірній Київ. 1956. № 34. С. 3

6. Обуховская Л. «Анна Шатилова: Диктор – профессия уникальная» // Крымская правда, 6.11.2017. URL : <http://cpravda.ru/newspapers/2012/11/06/anna-shatilova-diktor---professiya-unikalnaya> (дата звернення 8.11.2017).

7. Цвик В.Л. Украинское телевидение: опыт, практика, проблемы. Киев : Искусство, 1985. 183 с.

Порожна Світлана Геннадіївна

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

ДІЛОВИЙ ЕТИКЕТ – ВАЖЛИВИЙ ЧИННИК ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ АУДІОВІЗУАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ

Етикет – це встановлений порядок поведінки у різних сферах, глибоке знання пристойності, уміння тримати себе в колективі так, щоб заслужити загальну повагу і не образити при цьому своєю поведінкою іншого. А також – це зведення прийнятих правил поведінки, зовнішні форми поведінки в діловій, соціальній і професійній сфері.

Щоденне життя студентів у «стінах» закладу вищої освіти – це свого роду професійна діяльність кожного з них. І як у будь-якому творчо-виробничому колективі, в університеті також неможливо обійтися без дотримання норм і правил ділового етикету. Але коли йдеться про майбутніх працівників аудіовізуальної творчості – ця вимога стає ще й елементом професійної підготовки, адже кожен з кінотелекінематографістів – не просто творець, але й своєрідний вихователь суспільних норм поведінки глядачів.

Етикет не просто норма діяльності. Створюючи комфортний психологічний клімат, який сприяє діловим та міжособистісним контактам, він виховує в людях інтелігентність, толерантність, взаємоповагу, а отже – формує суспільство, здатне до позитивних дій, постійних змін на краще.

Але необхідно пам'ятати, що етикет допомагає нам тільки тоді, коли дається без внутрішньої напруги, яка народжується зі спроби зробити щось за правилами, зробити те, чого ми раніше ніколи не робили. Діловий етикет, якщо розуміти його як встановлений порядок поведінки,

допомагає уникнути промахів або залагодити їх доступними, загальноприйнятими способами. Тому основну функцію або сенс етикету творчої людини можна визначити як формування таких правил поведінки в суспільстві, які сприяють взаєморозумінню людей у процесі спілкування. Сучасний етикет регламентує поведінку студентства в університеті, в громадських місцях і на вулиці, в гостях і на різного роду офіційних заходах – прийомах, конференціях, переговорах.

В умовах змін ціннісних орієнтирів, що спостерігається в нашій країні, зростає значущість дотримання норм і правил етикету, оскільки це дозволяє студентству усвідомити себе, свою соціальну роль. Розширення масштабів міжнародної культурної співпраці у світі спонукає викладачів кафедри кіно- і телемистецтва постійно, за будь-якої нагоди, навчати студентів культурним традиціям, щоб увесь процес спілкування й підтримання ділових контактів у подальшому демонстрував дружню прихильність, доброзичливість, щирість.

Відомий американський фахівець в галузі стосунків між людьми Дейл Карнегі ще 1936 року писав, що успіхи людини в її фінансових справах відсотків на 15 залежать від професійних знань і відсотків на 85 – від її вміння спілкуватися з іншими людьми. Руйнується чимало кар'єр і втрачається багато грошей через неправильну поведінку або невихованість. Наприклад, японці витрачають на вивчення гарних манер і консультації з питань етикету, культури поведінки сотні мільйонів доларів на рік. Адже вони добре засвоїли на власному національному досвіді, що успіх будь-якого підприємства багато в чому залежить від уміння його працівників дружно працювати над досягненням спільної мети.

Одним з основних принципів сучасного навчання є підтримання гарних стосунків між людьми і прагнення уникати конфліктів. У свою чергу, пошану й повагу можна

заслужити лише тоді, коли ти ввічливий і стриманий.

Культура поведінки у навчальному закладі включає також культуру мови студентів, яка має відповідати основним правилам граматики й лексики. У стінах університету неприпустимо у спілкуванні з викладачами й однокурсниками вживати брутальну лайку, жаргонізми, припускатися неповажного, зневажливого тону.

Проте у процесі навчання, нерідко доводиться стикатися з грубістю, різкістю, неповагою студентів один до одного, а деколи й до викладачів. Причини та наслідки таких ситуацій студенти і викладачі повинні спокійно та професійно аналізувати, спілкуючись на теми ділового етикету та поведіння у соціально-культурній сфері. Найчастіше такі ексцеси пов'язані саме з тим, що студенти ще не встигли глибоко засвоїти правила професійної етики, або не розуміють її безумовне значення.

У суспільстві гарними манерами вважаються скромність і стриманість, вміння контролювати свої вчинки, уважно й тактовно спілкуватися з іншими. Поганими манерами прийнято вважати звичку голосно розмовляти, не соромлячись у словах, розв'язність у жестикуляції й поведінці, неохайність в одязі, грубість, які проявляються у відвертій недобррозичливості до оточення, у зневажанні чужих інтересів, у безсоромному нав'язуванні іншим людям своєї волі й бажань, у невмінні стримувати своє роздратування, у навмисному ображанні гідності інших людей, у лихослів'ї, вживанні принизливих прізвиськ.

Манери відносяться до культури поведінки людини й регулюються етикетом. Етикет передбачає доброзичливе та ввічливе ставлення до всіх людей, незалежно від їхньої посади і соціального стану. Сюди входить чемне поведіння з жінкою, шанобливе ставлення до старших, форми звертання і привітання, правила ведення розмови, поведінку за столом. У цілому етикет в цивілізованому суспільстві збігається із загальними вимогами ввічливості, в

основі яких лежать принципи гуманізму.

Але вивчати норми етикету в ході опанування навчального курсу недостатньо. Їх засвоєння повинно проходити в практиці спілкування на кожному занятті, під час позааудиторного спілкування. Професійний викладач, зокрема, ніколи не залишить без уваги будь-які відхилення від норм етикету, незважаючи на те, де відбуваються порушення – в аудиторії чи поза нею. І йдеться не тільки про поведінку, але й про вживання численних слів-паразитів, використання яких примітивізує не тільки поведінку, але й процеси творчої свідомості та підсвідомості.

Гарні манери, знання етикету, культура поведінки, багата образністю культурна мова – ключові умови для успішного навчання в університеті та комфортної співпраці всіх її представників. Жоден майбутній режисер, ведучий програм телебачення, звукорежисер, оператор не стане справжнім фахівцем своєї справи, якщо не буде дотримуватися зовнішніх та внутрішніх правил поведінки. І навпаки, засвоєння норм і правил етикету дозволить майбутньому спеціалісту легко влитись у трудовий колектив, правильно побудувати службові відносини, що сприятиме швидкому оволодінню професійними навичками і допоможе стати справжнім фахівцем і культурною людиною.

Сухомлин Ольга Юрїївна

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

ОСОБЛИВОСТІ ВИКЛАДАННЯ СТОРІТЕЛІНГУ ЯК МІЖДИСЦИПЛІНАРНОЇ МЕТОДИКИ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Основою постановочних форм телебачення та ігрових (художніх) фільмів є літературний сценарій. Передумовою його сюжетної організації та розгортання фабули є авторський задум – комплекс ідеологічного, духовного, мистецько-стильового ставлення автора до актуальних факторів дійсності. Форма реалізації задуму – певна історія людських і суспільних взаємовідносин, у якій в конкретно-образній формі розкриваються унікальні або типові риси дійсності.

В сучасній професійній термінології творчої діяльності процес розгортання таких історій все частіше визначається як «сторітелінг» – соціально-культурна активність, коли людина ділиться історією з іншими людьми, іноді використовуючи імпровізацію, театралізацію чи перебільшення» [1].

З англійської сторітелінг можна перекласти як «розказування історії». Дещо спрощено, але водночас і максимально зрозуміло сторітелінг можна означити як «технологію подання інформації у вигляді цікавої історії» [2]. Таким чином, сферою функціонування сторітелінга як особливої методики залучення емоційного інтересу аудиторії у формі історії все частіше стає не тільки сценарна справа в ігрових екранних формах, але й рекламна діяльність, а також педагогіка.

В професійному сенсі цей термін набуває дещо уточнених змістів у кожній окремій галузі – сценаристиці,

журналістиці, рекламі, соціальному інжинирингу, психології, педагогіці тощо. Юлія Колісник уточнює, що сторітелінг у комунікації – це «передача необхідних сенсів у формі історії, використання форми історії для того, щоб захопити увагу людини та забезпечити її необхідною мотивацією» [3]. І додає, що під мотивацією мається на увазі емоційна складова. Однак розказування історій – це не лише емоційне спонукання до дій, але й методика формування цінностей, актуалізації фактів, можливість зробити запам'ятовування будь-якої інформації легшим, ефективнішим.

Студентам творчих спеціальностей сторітелінг викладають у розрізі курсів «Сценарна майстерність», «Основи журналістської творчості» тощо, втім техник сторітелінгу настільки багато, а їх ефективність доведена не лише науковими розвідками, але й потужною практикою різногалузевого використання, що, на наш погляд, цілком доречно говорити про спецкурс, повністю присвячений розказуванню історій.

Створення сторітелінгу – своєрідна міждисциплінарна практика, адже застосовувати цю творчу технологію можна для розв'язання задач із підвищення запам'ятовуваності, актуалізації фактів, спонукань та створення настроїв можна в найрізноманітніших сферах – від просування товарів та послуг до творення культурних індустрій.

Спільним для сторітелінгу завжди залишатиметься кілька ознак. Зупинимося на кожній із них окремо.

Герой. В історії, аби вона працювала, повинен бути герой. На відміну від літературних та кінотворів під героєм у сторітелінгу мається на увазі не лише особа, що «готова пожертвувати власними інтересами заради блага інших, неначе пастух, який не шкодуючи себе, оберігає стадо», тобто протагоніст (позитивний герой), антагоніст (негативний герой), але й колективний, зібраний герой (народ, колектив, суспільна група тощо). Для сторітелінгу

цілком прийнятними і виправданими можуть бути герої-архетипи, тобто «персоніфіковані символи різних людських якостей» [4]. Саме за такого узагальнення в образі можна досягнути багатьох навчальних і ціннісно-орієнтаційних цілей. При викладанні сторітелінгу студентам варто наголошувати на різниці цілей сторітелінгу і літератури: якщо в літературі ви можете розказувати історію заради героя, то в сторітелінгу навпаки – герой служить основному завданню історії, він лише допомагає вибудувати ціннісне ядро історії, а отже і його підбір залежить від того, про що йтиметься в історії.

Героєм у сторітелінгу цілком може стати й ідея, цінність, проблема, переконання. Інструментарій сторітелінгу може дати можливість говорити про складні абстрактні речі з максимальним залученням емоційної складової.

Структура. У сторітелінгу є власні закони побудови текстової частини. Тут може йтися про класичні сюжетні компоненти, як то зав'язка, розвиток подій, кульмінація, розв'язка. Ці структурні елементи історії можна використовувати у довільному порядку за задумом автора, не порушуючи при цьому можливості цілісного сприйняття історії та її логічного тлумачення. Однак у сторітелінгу вже окреслилися і класичні прийоми урізноманітнення лінійного викладу, використовуючи які можна розказати історію цікавіше й ефективніше. Послідовність подій не обов'язково повинна бути дотриманою у розповіді про ці події. Серед безлічі варіацій, які пропонуються в основному на майстер-класах та у практичних порадниках, можна виокремити 8 найпопулярніших, а саме:

мономіф (або подорож героя) – передбачає послідовну розповідь про шлях героя крізь перешкоди до своєї мети. Не зважаючи на лінійність саме цього прийому розповіді, він передбачає проходження випробувань, долання труднощів, що зумовлює внутрішню динаміку

оповіді. Не рідко мономіф потребує передісторії і завжди нагородою герою має стати якийсь набуток – умовний еліксир безсмертя (річ, кар’єра, життєва сходинка, приз, визнання, цінність, усвідомлення – варіантів може бути безліч). Саме мономіф допоможе пояснити «як ви дійшли таких висновків, якими прагнете поділитися, і додасть до вашої історії переконливості. Ця техніка добре підходить для демонстрації переваг ризику, а також для пояснення, як було набуто нове знання» [5].

Через мономіф ефективно розказувати історії успіху, де покроково відбувається долання труднощів у постійному поступі до того результату, який захоплює сьогодні. Такий прийом абсолютно припустимо використовувати не лише для словесного сторітелінгу, але й для інфографіки, коміксів тощо;

гора – різновид мономіфу без гарантованого хепіенду. Гора розповідає послідовні події, цілком виправдане чергування злетів і падінь, проте результатом стає не стільки досягнення чогось, скільки самі висновки: чому не вийшло, що завадило, стали сильнішими бо, знайшли альтернативний шлях тощо. Також саме в горі може закладатися така розв’язка, коли фінал історії залишається за кадром, проте він зрозумілий (прогнозований реципієнтом) через отримані в самій історії факти. До прикладу, герой у кінці історії кидається зі скелі у воду, а що далі – можна передбачити, бо історія починалася, скажімо з того, що герой так і не навчився плавати;

рамочка – мається на увазі розповідь окремих історій на тлі якоїсь формотворчої історії. Такий прийом дозволяє краще проілюструвати основну ідею, на різних міні-прикладках розкрити суть, основний посил тощо;

sparklines (від англ. *sparkline* – лінія іскри, дуже маленька лінійна діаграма, зазвичай, намальована без осей чи координат) – така техніка має на увазі оповідання історії у порівнянні двох ліній: реальних подій і тих, які могли б

мати місце за тих чи інших обставин. Техніку визнають однією з найпотенційніших в емоційному заряді тексту. Така техніка доречна і часто використовується для «спонукання до дії, пробудження надій, азарту та пошуку прихильників своїх ідей». Дуже часто також використовується у рекламі як ілюстрація кращого варіанту подій з використанням рекламованого товару/послуги. За схожим драматургічним принципом побудований відомий фільм режисера Т. Тиквера «Біжи, Лоло, біжи»;

In media res (з лат. у середині справи) – історія починається з кульмінаційної події. Така техніка підходить для коротких історій, які не передбачають надто довгого шляху до основної події, адже почувши головне, реципієнт швидко втрачає інтерес. Не варто й відразу розкривати, яким чином ви дійшли до кульмінації, баланс у такому разі буде необхідним. Студентам, які хочуть попрактикуватися в сторітелінгу, саме така техніка допоможе використовувати натяки для створення напруги; натяки також дадуть можливість детальніше (і природніше) розкрити важливі пояснення до розуміння головної (поворотної) події, з якої почато розповідь;

річище – історія, що стікається з кількох русел в одну повноту історію. Ефективно використовувати для демонстрації різних шляхів досягнення мети, важливості усвідомлення різних підходів з однаковим фіналом. Техніка дещо перегукується з рамковою, але у цьому випадку йдеться про об'єднання чи прихід до спільних цінностей на певному етапі з досить різних стартових позицій. Студентам слід рекомендувати використовувати цю техніку, коли йдеться про формування партнерських стосунків, об'єднання заради спільної роботи тощо;

пелюстки – це абсолютно автономні історії, які кріпляться до основної ідеї, ілюструючи і підтверджуючи її правильність, значимість. Нанизуючи ці історії на головну ідею, можна ненав'язливо створювати переконання про

об'єктивність та правдивість історії, через досвід формувати емпатію та довіру;

фальстарт – це техніка, за якої на перший погляд передбачувана історія раптом обривається і оповідач починає знову спочатку, змінюючи обставини, а відтак і ординарність історії. Цей прийом чудово підходить для ілюстрації «падінь» і вимушеного повернення до початкової точки, допомагає передивитися та проаналізувати свій досвід. «Фальстарт ідеально підходить для розповіді про урок, який ви винесли зі свого досвіду, або про незвичне рішення проблеми, яке ви придумали. Ця техніка допомагає захопити увагу: очікування аудиторії руйнуються, це дивує і примушує звернути увагу на повідомлення» [5].

В одній історії можна поєднувати і кілька способів, які теж можуть мати свої особливості, головне не забувати, що для ефективності сторітелінгу все, про що йдеться в історії, повинно бути пов'язаним і доречним. Зайві деталі недопустимі. При викладанні техніки сторітелінгу варто звертати увагу студентів на те, що надмірний креатив може шкодити ефективності сторітелінгу, адже ліричні відступи розсіюватимуть увагу глядача, читача.

Окремо варто наголосити на тому, що для сторітелінгу одним з найважливіших принципів є *принцип проєкції*: події, про які йдеться в історії, мають гарно лягати на досвід, знання чи навички, запити аудиторії. Глядач, читач, слухач має себе впізнати, уявити на місці героя, приміряти цінність, поспівчувати чи зненавидіти-засудити, але він точно повинен включитися в цю історію. На заняттях зі студентами можна практикувати не лише написання історій та їх презентацію, але й відгук аудиторії. Для цього можна використовувати не лише прямий відгук через обговорення, але й відігравати ситуацію через ролі, а також пропонувати анонімний інтерактив – як за допомогою комп'ютерів, так і написанням відгуків без попередньої дискусії в аудиторії.

В цілому техніка сторітелінгу хоча і базується на певному масиві теоретичних узагальнень, все ж потребує безпосередньої роботи з текстом на практиці, тому основну увагу при викладанні варто зосередити на написанні зразків, готових історій і перевіряти їх ефективності, досягненні поставлених задач, емоційному насиченні тощо.

ЛІТЕРАТУРА

1. Колісник Ю. Успішний сторітелінг. Як писати так, щоб ваш текст прочитали // <https://euprostitir.org.ua/practices/134437>
2. <https://www.youtube.com/watch?v=K2YVwU9B6L4>
3. <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%BE%D0%B7%D0%BF%D0%BE%D0%B2%D1%96%D0%B4%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D1%8F%D1%96%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D1%96%D0%B9>
4. Воглер К. Путешествие писателя. Мифологические структуры в литературе и кино. – Москва, 2015. – С. 65.
5. <https://www.cossa.ru/155/103923/>

Тернова Алла Іллівна

Кафедра журналістики Запорізького національного університету

ТЕЛЕВІЗІЙНА ЖУРНАЛІСТИКА: ФОРМУВАННЯ ФАХОВИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ СТУДЕНТІВ ПІД ЧАС ОСВІТНЬОГО ПРОЦЕСУ

Стан журналістської освіти в Україні вже кілька років поспіль є приводом для дискусій як серед освітян, так і серед працівників мас-медійної галузі, студентів і випускників факультетів журналістики українських вишів [1; 2; 5; 7]. Кожна із сторін наводить свої аргументи, визначаючи позитивні й негативні боки журналістської освіти в Україні, а також наголошуючи на необхідності осучаснення освітніх програм й адаптації їх до потреб галузі [8].

Наукове спостереження базується на результатах двох досліджень якості журналістської освіти (2016 р. та 2018 р.), яке здійснювалося за фінансової підтримки Danish International Development Agency (Danida) ГО «Детектор медіа», респондентом яких став і Запорізький національний університет, зокрема факультет журналістики [3; 4]. Дослідивши показники цих моніторинрів і зміни, які відбулися у цьому плані в освітніх програмах із професійно-зорієнтованих дисциплін на кафедрі журналістики ЗНУ, можна сміливо відзначити, що вони є, а робота в цьому напрямку інтенсивно продовжується.

Тож докладніше про основні категорії/блоки індикаторів рейтингу, яких ГО «Детектор медіа» визначила п'ять. Зауважимо, що відповідно до оприлюднених результатів [7], бакалаврська програма факультету журналістики ЗНУ очолила рейтингову таблицю освітніх закладів, де навчають журналістиці. Водночас, магістерську програму не беремо до уваги, оскільки фахових дисциплін із

телевізійної журналістики у ній не передбачено за планом.

Перша категорія: навчальна програма та викладачі, що читають цей курс (відповідно до оцінки якості ввійшли зміст програми та науковий ступінь і наявність практичного досвіду викладачів тощо). Вважаємо, що вищу оцінку виправдано, адже в навчальному плані на кожен семестр передбачено окремий практичний курс професійного спрямування з максимальним використанням інноваційних методів викладання (це такі курси: «Спеціалізація. Телебачення. Інформаційне телебачення», «Спеціалізація. Телебачення. Технологія створення аудіовізуального продукту», «Спеціалізація. Телебачення. Ведучий на телебаченні», «Спеціалізація. Телебачення. Режисер на телебаченні»). Високим критеріям також відповідає кваліфікація викладачів кафедри, які забезпечують опанування фаховими дисциплінами.

Друга категорія: рівень забезпечення викладання фахових дисциплін з телевізійної журналістики ресурсами та можливостями для застосування навичок і знань безпосередньо під час навчання. Тобто технічна складова у забезпеченні можливостей створювати різножанровий контент, опановувати нові технології телевізійного виробництва та практичного застосування отриманих знань і навичок у «реальних умовах» під час навчання.

Телевізійні дисципліни викладаються виключно у спеціалізованих класах (телестудія, ньюзрум, редакторська, монтажна) навчальної лабораторії телевізійної журналістики кафедри журналістики, які під'єднані до мережі інтернет; є доступ до Wi-Fi. Окремі теми дисциплін вивчаються під час прямих ефірів чи записів телепрограм безпосередньо на знімальних майданчиках місцевих телеканалів. Водночас, кожна дисципліна передбачає визначений перелік компетенцій, які мають набути студенти-телевізійники, адже практичні майданчики лабораторії достатньо оснащенні відео- (із додатковими приладами для якісної

зйомки, аудіозапису тощо) та комп'ютерною технікою (із необхідним програмним забезпеченням). Кращі роботи, підготовлені в межах вивчення дисциплін, студенти мають змогу розмістити не тільки у своєму журналістському портфоліо, а й на YouTube-каналах студентського телебачення «Universe TV» і факультету журналістики. Також студентські роботи транслюються локальною телевізійною мережею університету з точками прийому по всьому студентському містечку й гуртожитках зокрема. Це можуть бути як звітні телематеріали, групові проекти наприкінці терміну вивчення дисципліни (як вид підсумкового контролю), так і окремі сюжети, репортажі, інтерв'ю, замальовки, бліцопитування в межах щотижневого студентського новинного випуску.

Відзначимо й наявність в освітній програмі факультету журналістики під час навчання сімох практик, три з яких є з відривом від навчання. Перші три відбуваються упродовж 1-2 року навчання перед вибором дисциплін за фахом, студенти мають випробувати свої «сили» в усіх видах ЗМІ: інтернет-видання (преса), радіо, телебачення.

Третя категорія: рівень активності взаємодії кафедри журналістики ЗНУ та медіаіндустрії. Наявність партнерських зв'язків із телеканалами підтверджується угодами про проходження практик нашими студентами-телевізійниками. Водночас в індивідуальному порядку (за можливістю сплатити проживання в Києві) студенти проходять практику із відривом від навчання на провідних загальнонаціональних телеканалах (СТБ – «Х-фактор», Україна – «Говорить Україна», Інтер – «Ранок з Інтером», UA: Перший – спортивна редакція та ін.). Часом успішне стажування завершилося укладанням угоди щодо роботи студентів на телеканалі («Ера», ZIK, ICTV тощо).

Наголосимо також, що керівництво ЗНУ та факультету йдуть назустріч студентам, які влаштувалися на

роботу, та узгоджують із ними індивідуальний графік навчання. Сприяння у працевлаштуванні – поширена практика: на запорізьких телеканалах працює більше 20 студентів-телевізійників.

Керівництво факультету й кафедри та викладачі постійно ведуть діалог із представниками ЗМІ щодо уніфікації навчальних програм, відповідно до вимог сьогодення. На факультет постійно запрошуються провідні фахівці мас-медіа, зокрема й телевізійники. Восени 2018 р. для студентів-телевізійників було проведено кілька цікавих заходів, у яких брали участь колишні студенти-журналісти, а нині – відомі телевізійники: М. Аракелян – журналістка запорізького телеканалу «TV5» минулого року стала володаркою премії «Телетріумф-2018» в номінації «Репортаж»; С. Богуцька, яка ще під час навчання почала працювати на каналі «Запоріжжя», потім – на «11-му» (м. Дніпро), а тепер є власним кореспондентом телеканалу СТБ, переможцем конкурсу «Честь Професії–2011» у номінації «Надія журналістики», IV Всеукраїнського конкурсу «Репортери надії в Україні–2015» у номінації «Культура» та інші. Ця робота й надалі продовжуватиметься.

Четверта категорія: інтеграція у міжнародний контекст сучасних вищих освітніх закладів загалом та факультетів/кафедр журналістики, а також наявність партнерських зв'язків із закордонними університетами та організаціями, участь у грантових програмах, наявність гостьових курсів викладачів з-за кордону; участь у програмах обміну студентів тощо.

Щороку на запрошення факультету журналістики відгукуються викладачі інших університетів; у березні 2016 р. професор Індіанського університету Шерон Річарді та фотокореспондент Френк Фолвелл (м. Індіанapolis, США) прочитали для студентів курс із професійної етики та фотографії. Вони перебували в ЗНУ за програмою академічних обмінів імені Фулбрайта. Наприкінці року

представники факультету журналістики мали змогу поспілкуватися з американським медіаекспертом Марі Ділленом. У листопаді 2017 р. викладач журналістики та зв'язків із громадськістю з Туреччини Енджін Челебі поділився своїм досвідом і секретами професії із студентами-журналістами. З вересня 2018 р. на факультеті журналістики викладає американська професорка з університету Міссурі – Рене Хікман, яка теж працює в Україні за програмою імені Фулбрайта. Упродовж дев'яти місяців вона разом із студентами та викладачами кафедри журналістики досліджує незалежну регіональну журналістику.

Успіхом факультету є бути у складі представників консорціуму – десять українських університетів і чотири європейських, у партнерстві з МОН України, Українською асоціацією студентів [6]. Мова йде про міжнародний проект «Журналістська освіта задля демократії в Україні: розробка стандартів, доброчесності і розвиток професіоналізму» («Journalism Education for Democracy in Ukraine: Developing Standards, Integrity and Professionalism»), який діятиме упродовж трьох років (до 2021 р.).

Партнерський проект із 20-ма учасниками, серед яких європейські університети (Університет Бат Спа – Велика Британія, Університет Адама Міцкевича – Польща, Університет Ліннеус – Швеція, Дублінський Інститут мистецтва, дизайну і технологій – Ірландія) та більшість провідних університетів України; професійні організації: Мережа етичної журналістики (Ethical Journalism Network, Велика Британія), Європейська асоціація журналістських тренінгів (European Journalism Training Association, Нідерланди), WUS (World University Service, Австрія) і Громадське Радіо (Україна), а також Міністерство освіти і науки України та Українська асоціація студентів. Усе це безумовно сприятиме плідній інтеграції набутого досвіду в реорганізацію освітнього процесу, адаптації навчальних

програм задля підвищення якості журналістської освіти в Україні.

Факультет журналістики тісно співпрацює з вищими навчальними закладами й центрами професійної підготовки України, Польщі, Франції, Сполучених Штатів Америки. Підтримуються зв'язки із Florida State University, Washington Public Radio та ін.

П'ята категорія: комунікація із зовнішньою аудиторією та випускниками. У цьому блоці рейтингу оцінювались відкритість факультетів і кафедри журналістики зокрема щодо наявності інформації на різних платформах і доступність її для різних прошарків громадськості: абітурієнтів, випускників, роботодавців та інших зацікавлених осіб, установ, організацій, яким цікава діяльність вищих закладів освіти.

Про наявність каналів на YouTube студентського телебачення «Universe TV» (наповнюється 8 р.) та факультету журналістики (з 2017 р.) ми вже згадували; також діє канал «ЗНУ–TV» (опікується ним студентська рада університету, до складу якої входять студенти-журналісти). Сторінка факультету у Facebook створена нещодавно; на ній також оприлюднюються телевізійні матеріали, які створюються студентами-телевізійниками в межах вивчення фахових дисциплін. Мережею Instagram займається студрада факультету, в якій є студенти, що навчаються за спеціалізацією «Телебачення» і активно беруть участь у комунікації із підписниками.

Доступність інформації про різні види освітньої діяльності факультету, кафедр і лабораторій забезпечується офіційним сайтом. На ньому є вся інформація щодо керівництва й історії факультету, кафедр і викладачів (з описом викладацької, наукової, методичної діяльності, роботи у ЗМІ; є фото та електронні пошти тощо). На сайті у вільному доступі є вся інформація щодо інформаційного пакету ECTS, графіку навчання та розкладу занять (денної

та заочної форм навчання за всіма спеціальностями). На ньому також кожен охочий може ознайомитися із рейтингом академічної успішності студентів та стипендіями, науковою діяльністю, студентським життям. Відвідувачам сайту пропонується цікава добірка останніх новин факультету (частина з яких розміщується й на офіційній сторінці університету у категорії «Новини прес-служби»). Також є докладна інформація про навчальні практичні майданчики: навчальну лабораторію телевізійної журналістики, а також навчальну лабораторію інтернет-радіо «Університет» і новітніх медіа,

Комунікація з абітурієнтами як з потенційними вступниками на факультет здійснюється у різні способи: соціальні мережі, особистісні контакти з директорами шкіл та їхніми вихованцями, екскурсії та Дні відкритих дверей для школярів міста й області, залучення їх до творчої роботи. Щодо останнього, то це проведення низки тренінгів з мадіаграмотності, різних тематичних акцій, майстер-класів з реклами та інформаційної діяльності. Вже другий рік поспіль на факультеті проводиться медіафестиваль для учнів міста й області у кількох номінаціях. Звісно, такі заходи є корисними для налагодження комунікації між майбутніми студентами й факультетом, водночас це є гарною нагодою попрацювати на місці цих подій майбутнім тележурналістам, які наразі здобувають фахову освіту. Підготовлені студентами відеоматеріали розміщуються на інтернет-ресурсах факультету, кафедри та лабораторії.

Для тісної співпраці із випускниками факультету журналістики Запорізького національного університету створена база контактів; відстеженням працевлаштування випускників опікується окремий структурний підрозділ університету, тому (за необхідності) оновлена інформація завжди є. Уже розроблений проект Положення про Асоціацію випускників факультету журналістики. Тому, як нам здається, активність он-лайн та персональної

комунікації на факультеті є на належному рівні.

Безумовно, що робота над підвищенням якісних показників підготовки майбутніх тележурналістів має величезний арсенал форм і методів. Подальший пошук у цій сфері – важливе завдання всієї системи тележурналістської освіти України.

ЛІТЕРАТУРА

1. Балинський І. Щоб покращити якість журналістської освіти в Україні, потрібні альтернативні моделі навчання. URL: https://ms.detector.media/mediaprosvita/education/schob_pokraschiti_yakist_zhurnalistskoi_osviti_v_ukraini_potribni_ii_alternativni_modeli_igor_balinskiy/. (дата звернення: 26.01.2019).

2. Дорош М. Журналістська освіта: змінити, не можна залишити як є? URL: https://ms.detector.media/mediaprosvita/education/zhurnalistska_osvita_zminiti_ne_mozhna_zalishiti_yak_e/. (дата звернення: 31.01.2019).

3. Дачковська М. Журналістська освіта в Україні: чи реально «підірвати систему зсередини»? Друге дослідження якості журналістської освіти (від 06.11.2018р.). URL: https://ms.detector.media/mediaprosvita/education/zhurnalistska_osvita_v_ukraini_chi_realno_pidirvati_sistemu_zseredini/. (дата звернення: 27.01.2019).

4. Дачковська М. Рейтинг українських факультетів журналістики очолила Школа УКУ. Перше дослідження якості журналістської освіти (від 19.10.2016р.). URL: https://ms.detector.media/mediaprosvita/education/rejting_ukrainskikh_fakultetiv_zhurnalistiki_ocholila_shkola_uku_go_detektor_media/. (дата звернення: 28.01.2019).

5. Зубченко Я. Олег Шаров: «Якщо професійній спільноті журналістський бакалаврат стане непотрібним,

Міносвіти його скасує». URL: <https://detector.media/community/article/142366/2018-11-06-oleg-sharov-yakshcho-profesiinii-spilnoti-zhurnalistskii-bakalavrat-stanepotribnim-minosviti-iogo-skasue/>. (дата звернення: 24.01.2019).

6. Канцелярист М. Представники ЗНУ здобули грант у складі консорціуму університетів за програмою Erasmus+ KA2 Capacity Building in Higher Education URL: https://www.znu.edu.ua/cms/index.php?action=news/view_details&news_id=44194&lang=ukr&news_code=fakultet-zhurnalistiki-znu-zdobuv-grant-u-skladi-konsortsiumu-universitetiv-za-programoyu-Erasmus--ka2-Capacity-Building-in-Higher-Education. (дата звернення: 15.08.2018).

7. Стан журналістської освіти на факультетах журналістики в Україні (Спеціальний звіт «від 19.19.2016р.) URL: https://ms.detector.media/mediaprosvita/education/spetsialniy_zvit_stan_zhurnalistskoi_osviti_na_fakultetakh_zhurnalistiki_v_ukraini/. (дата звернення: 29.01.2019).

8. Чернецька С. Студентів-журналістів навчають фактчекінгу, медіабрендингу та протидії інформаційному тероризму. URL: <https://detector.media/community/article/142443/2018-11-08-studentiv-zhurnalistiv-navchayut-faktcheking-u-mediabrendingu-ta-protidii-informatsiinomu-terorizmu-doslidzhennya-go-detektor-media/>. (дата звернення: 25.01.2019).

З історії українського та світового кіно і телебачення

Галицький Володимир Васильович

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

З ІСТОРІЇ ОБ'ЄКТИВІВ З ПЕРЕМІННОЮ ФОКУСНОЮ ВІДСТАННЮ

В практиці проведення кіно- та телезйомок використовуються об'єктиви з перемінною фокусною відстанню, які дозволяють оператору безпосередньо під час зйомки плавно змінювати масштаб зображення та відповідно – кут зору об'єктива. В ході такої зйомки при всіх значеннях фокусної відстані зберігаються незмінними встановлене значення відносного отвору та дистанція наведення. Плавна зміна фокусної відстанні об'єктива під час зйомки дозволяє отримати ефект наближення до об'єкта зйомки (наїзд) або віддалення від нього (від'їзд) без зміни точки зйомки. Такі об'єктиви різних конструкцій мають назву трансфокатор, варіоб'єктив, а також зум – від англійського терміна zoom-lens.

Перший такий об'єктив, який зберігав потрібну фокусировку, було запатентовано К. Алленом у США ще 1902 року, після чого пошуки в цій сфері продовжувалися. Був навіть один приклад реалізації зум-технології у фільмі студії «Парамаунт» «Це» (1927) режисерів Джозефа Штернберга та Кларенса Дж. Баджера.

Однак першим об'єктивом з перемінною фокусною відстанню, який почав випускатися промислово, став об'єктив системи інженера Кука «Cooke Varo», або як його називали в кінопроцесі «Варіо-Кук», виготовлений 1932

року фірмою Белл-Хоуелл. Він мав змінну фокусну відстань від 40 до 120 мм. На початку свого існування такі об'єктиви називалися трюкоб'єктиви, але надалі отримали назву «варіооб'єктив». Зовні вона являла собою чималу шухлядку вагою понад 3 кілограми.

Вперше ця оптична система була тоді ж використана у фільмі-мюзиклі студії «Парамаунт» «Кохай мене сьогодні», створеного американським режисером вірменського походження Рубеном Мамуляном та оператором Віктором Мілнером (через два роки він став одним з перших володарів операторського «Оскара» за зйомки фільму «Клеопатра» режисера Сесіля де Мілля). За допомогою «Cooke Vario» було знято кілька сцен, положення камери в яких з різних причин не дозволяло використати наїзди та від'їзди на рейках.

Ця оптична насадка являла собою досить складний оптичний пристрій, в якому зубчастими передачами, які рухалися за допомогою ручного приводу, виконувалося переміщення лінз вдовж оптичної осі. В результаті фокусна відстань та пов'язаний з нею кут зору плавно змінювались.

Об'єктив встановлювався на спеціальному супорті, який кріпився до штативної головки за допомогою салазок у формі «ластівчиного хвоста». Після цього на супорті кріпилася камера и трюкоб'єктив так, що вони розташовувалися точно один проти одного.

Об'єктив, який на кінематографічному сленгу назвали «Варіо-Кук», встановлювався на фокус не так, як звичайний дискретний об'єктив, тобто шляхом зміни відстані від площині плівки до знімального об'єкта.

Відносно плівки він встановлювався в постійному положенні, за якого глибина різко зображувального простору починалася від 4,5 м. до бескінечності. А фокусна відстань змінювалася переміщенням оптичних елементів всередині корпусу.

Відносний отвір при цьому змінювався

діафрагмуванням в залежності від діапазону змін фокусних відстаней, а саме: при зміні фокусної відстані від 40 до 50 мм. приймався найбільший отвір 1: 3,5; при діапазоні фокусних відстаней від 40 до 85 мм. приймався відносний отвір 1:4,5, а при найбільших діапазонах змін – від 50 до 120 мм., діафрагмування відбувалося поступово, по мірі збільшення фокусної відстані – від 1:5,6 до 1:8.

Для отримання інших фокусних відстаней використовувались оптичні насадки – форзац-лінза та дістар-лінза, які вкручувалися в передню частину оправу трюкоб'єктива. Така оптична система, що спрощено являє собою єдине ціле – варіатор, всередині якого пересуваються лінзи, саме й називається варіооб'єктивом, на відміну від трансфокатора – оптичної системи, котра являє собою афокальну насадку зі змінним кутовим збільшенням та об'єктива з постійною фокусною відстанню. Його було винайдено 1936 року інженером німецької фірми «Астро-Берлін» Хуго Грамаці. Об'єктив «Астро» і було названо «трансфокатором».

Головним недоліком і «Varo», і «Astro» були відносно невеликий діапазон зміни фокусної відстані, маленька світлосила та громоздкість. Остання властивість обмежувала використання об'єктивів, особливо при зйомці хроніки, де вони могли б знайти значне застосування.

Приблизно в ті ж роки з'являється інша американська конструкція об'єктива з перемінною фокусною відстанню – «Дюрхолз». На відміну від «Cooke Varo», він був легшим, меншим за габаритами, простішим для встановлення на камеру і був розрахований в першу чергу під камеру «Мітчелл». Кріпився об'єктив на турелі (в ті часи назва була інша – «револьверний диск») звичайної камери без будь-яких пристосувань та кронштейнів.

Об'єктив «Дюрхолз» давав можливість наведення на різкість, починаючи від 1 м. При цьому діапазон фокусних відстаней складав від 37 до 160 мм. В інших якостях він

мало чим відрізнявся від об'єктива «Cooke Vago». Фокусна відстань змінювалася шляхом переміщення оправы об'єктива за допомогою спеціальної рукоятки на корпусі рухомої частини оправы.

Одночасно з трюкоб'єктивами почали застосовуватись особливі оптичні приставки до нормальних об'єктивів, які також давали можливість змінювати фокусну відстань. До таких приставок-насадок належав оптичний прилад «трансфокатор», розроблений фірмою «Астро-Берлін» для об'єктива «Пантахар» $d - 1:2,3; F - 50$ мм.

Фокусна відстань у цьому трансфокаторі змінювалася переміщенням передньої частини оптичної насадки спеціальною рукояткою. Трансфокатор змінював фокусну відстань в межах від 36 до 70 мм. Для отримання коротших або довших фокусних відстаней потрібно було замінювати передню лінзу трансфокатора.

Так само як і в трюкоб'єктиві, разом зі зміною фокусної відстані змінювалася світлосила оптичної системи об'єктив + трансфокатор. В подальшому трансфокатори не набули попиту і в кіновиробництві не використовувалися. Треба зауважити, що в сучасній термінології закріпилася підміна назви варіооб'єктива помилковим вживанням терміну трансфокатор.

Але всім цим оптичним системам з перемінною фокусною відстанню були притаманні певні недоліки – випадіння фокусу (при наїзді або від'їзді в певних діапазонах фокусних відстаней зникала різкість зображення), мала світлосила, яка зменшувалася зі збільшенням фокусних відстаней, низька роздільна сила, що робило оптичний малюнок занадто м'яким, а з появою кольору в кінематографі ці недоліки вели ще й до спотворювання природної кольорової передачі зображення.

В подальшому розвитку кінотехніки та технології проведення зйомок трансфокатор, як вище було зазначено, не знайшов свого місця і не використовувався, на відміну

від варіооб'єктива, який з часом став основним штатним об'єктивом в комплектації студійних та репортажних камер на телебаченні, а також широко використовувався в процесі зйомок кінофільмів.

Операторський прийом зйомки «наїзд-від'їзд», який виконується за допомогою варіооб'єктивів, ще на початку свого існування отримав назву «псеводинамічне панорамування», яка чітко розкривала зображальний зміст та ефект сприйняття такого прийому зйомки, оскільки ця зйомка викликає тільки ілюзію динамічного панорамування без руху камери в дійсності.

Коли відбувається переміщення камери з використанням дискретної оптики, зміна масштабу зображення предметів, розташованих на різних відстанях від апарату, відбувається не однакою. Для предметів, розташованих ближче, масштаб змінюється більше, а для більш віддалених – менше. Лінійна перспектива при цьому безперервно змінюється; взаємне розташування в кадрі рівновіддалених від камери предметів також змінюється.

Внаслідок вказаних особливостей, кадри, зняті рухомою камерою, виглядають динамічними, емоційними і відповідають реальному сприйняттю людиною простору під час її руху.

Навпаки, під час псеводинамічного панорамування відбувається однакою зміна масштабу зображення всіх предметів в кадрі, незалежно від їх розташування в глибину кадру і віддаленості від камери. Лінійна перспектива не змінюється, а отримане зображення є штучним і не відповідає реальному руху в просторі.

Однак це зовсім не означає, що такі об'єктиви непотрібні. Навпаки. Об'єктив з перемінною фокусною відстанню дозволяє, по-перше, знімати «наїзди» і «від'їзди», не сходячи з місця і не використовуючи рейки та інше панорамне обладнання, а по-друге, швидше і точніше встановлювати необхідну крупність плану, використовуючи

трансфокатор замість лінійки дискретної оптики. Це найважливіше при хронікальній зйомці, де потрібна підвищена оперативність. І не тільки оперативність. Безумовний психоемоційний вплив кадру, відзнятого зі зміною фокусної відстані, полягає в об'єктивності, позамонтажній правдивості місця та часу дії, що посилює документальність екранного матеріалу.

Окрім того, трансфокаторний наїзд є своєрідним суб'єктивним поглядом авторів, за допомогою якого вони акцентують увагу глядача на певному об'єкті, обмежуючи хоча й умовну, психологічну, але все ж індивідуальну позицію глядача щодо екранного матеріалу. У постановочних екранних формах така функція трансфокатора ще більше поєднана з намаганням авторів викадрувати з картини дійсності певний найзмістовніший на їх погляд фрагмент. Саме тому використання об'єктивів із перемінною фокусною відстанню в екранній документалістиці та постановочних формах слід обмежити найемоційнішими моментами, а також тими місцями твору, де є прямий вияв авторської позиції.

Інша справа – пізнавальне, навчальне, а також спортивне кіно і телебачення. Функція перших двох – просвітницька і тому використання трансфокатора як своєрідної візуальної указки цілком закономірне.

У спортивних програмах без трансфокатора теж не обійтися через стрімкий перебіг спортивних подій в умовах, коли фізичні переміщення оператора обмежені об'єктивною ситуацією спортивного залу чи стадіону.

Ігрове кіно також іноді потребувало ефектних наїздів і від'їздів, які неможливо було отримати традиційними засобами. Найвиразніший приклад – фантастичний від'їзд оператора Армандо Наннуцці від крупного плану ока Наполеона у виконанні Рода Стайгера до загальної картини битви під Ватерлоо, відтвореної у фільмі режисера Сергія Бондарчука «Ватерлоо» (1970) за допомогою об'єктива

фірми «Panavision».

Саме тому протягом багатьох десятиліть постійно проводилася робота із вдосконалення якостей об'єктивів з перемінною фокусною відстанню і вже з 70-х років почалося їх масове виготовлення та активне використання в кіно і телебаченні.

Тільки на радянських оптико-механічних заводах станом на 1979 рік вже вироблялися понад 20 моделей об'єктивів з перемінною фокусною відстанню під всі формати кіноплівок – 16, 35 та 70 мм. Основними з цих моделей були 16 ОПФ; 35 ОПФ; 70 ОПФ. Перша цифра вказувала на формат плівки, з якою використовувалася певна модель варіооб'єктиву. Дуже поширеними моделями були також «Ленар» та «Фотон». Останній був штатним об'єктивом 16 мм камери «Кінор» яка успішно використовувалася для зйомки хронікальних сюжетів на телебаченні.

Зауважимо, що всім цим об'єктивам були притаманні такі самі недоліки, як і першим варіооб'єктивам, розробленим за піввіку до того – випадіння різкості зображення, фарбування зображення в неприродній колір, мала світлосила, м'якість зображення.

Нині використання варіооб'єктивів, як прийом динамічного панорамування в операторському мистецтві, зведено до мінімуму, а в переважній більшості кінофільмів і телевізійних програм цей вид оптики не використовується зовсім. Це обумовлено тим що наприкінці 90-х – на початку 2000-х років у кіновиробництві з'явилася нова досконала операторська техніка – різноманітні операторські крани дистанційного керування, стабілізуючі системи та пристрої, що зробило камеру розкутою і забезпечило її вільний рух в просторі. Застосування цієї техніки дозволило глядачу відчувати реальний ефект присутності, відкрило нові можливості динамічної екранної стилістики та зробило зображення набагато видовищним. А використання

варіооб'єктивів здебільшого набуло свого первинного змісту та цілей – оперативна зміна фокусних відстаней для швидкої зміни крупності планів та концентрація глядацької уваги в пізнавальних жанрах екранної творчості.

Десятник Григорій Овсійович

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

НЕДОСЛІДЖЕНА СТОРІНКА ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО КІНО

Одна з цікавих і, на жаль, недостатньо досліджених сторінок історії українського кіно – робота в Україні групи запрошених німецьких кінофахівців.

Після Громадянської війни виробництво та прокат кінофільмів в Україні, які й раніше не були дуже розвинутими, майже занепали. Враховуючи важливе пропагандистсько-виховне значення кіно та його потенційні прибуткові можливості, радянське керівництво України вжило кардинальних заходів до реорганізації кінематографічної справи. Цьому сприяла також нова економічна політика, яка реанімувала підприємницьку, а отже й економічну діяльність.

1922 року замість Кінокомітету Держполітпросвіти, який з 1918 року опікувався кінодіяльністю, було створено повноцінний орган державного управління галуззю – Всеукраїнське фотокіноуправління (ВУФКУ), в сферу діяльності якого входило виробництво та прокат фільмів усіх видів, кінопромисловість, кінореклама, включаючи професійну пресу, а також кіноосвіта.

Техніко-виробнича база ВУФКУ була дуже обмежена. Студії Ханжонкова та Єрмольєва в Ялті, Борисова, Гроссмана, Харитонова в Одесі були зруйновані й розкрадені під час Громадянської війни. Під керівництвом голови Одеського відділення ВУФКУ та директора новоствореної Одеської кінофабрики Михайла Капчинського студію було відновлено, навколо неї зосередилося і створене «з нуля» виробництво кінотехніки

та кіно-, фотоматеріалів. За участю того ж М. Капчинського відновлювалося фільмовиробництво і в Ялті. Однак усе це не відповідало новим завданням розвитку української кінематографії. Зокрема, кепські справи були з професійним рівнем творчих працівників галузі. Місцевих фахівців було дуже мало; запрошені з Москви та Петрограду режисери й оператори здебільшого мали значний досвід, але їх теж було явно недостатньо, а головне – ніхто з них не володів сучасними кінотехнологіями виробництва, які на той час стрімко розвивалися в Європі та Голлівуді.

Зрозуміши це, нове керівництво ВУФКУ, яке прийшло під кінець 1923 року, змушене було вжити екстраординарних, хоча й типових для початку нової економічної політики, заходів. Голова ВУФКУ, колишній політпрацівник Захар Хелмно особисто очолив невелику групу, яка поїхала до Німеччини знайомитись із станом справ та підібрати необхідні творчі кадри. Паралельно велися перемовини з провідними кінофахівцями дореволюційного кіно, які поїхали на еміграцію.

Одним з перших, хто повернувся до Одеси та очолив перебудовчий процес на кінофабриці, став визначний діяч дореволюційного кіно режисер Петро Чардинін. Ніколи не підіймаючись до яскравих художніх відкриттів, Петро Іванович був блискучим професіоналом, який досконало знав кіновиробництво. Неоціненним був і його практичний режисерський досвід. Тільки до 1917 року він зняв майже 200 ігрових кінострічок!

1925 року Михайла Капчинського перевели до Москви – налагоджувати роботу Першої фабрики Держкіно – колишньої студії Ханжонкова, а на Одеську кінофабрику було призначено нового директора – колишнього балтійського моряка Павла Нечесу. Природно, що в кіновиробництві Павло Іванович зовсім не розбирався, так що П. Чардинін став фактичним і художнім, і технічним керівником студії. За підтримки П. Нечеси, який дуже

швидко опановував нову для нього справу, П. Чардинін активно наводив лад не тільки у творчому процесі фільмовиробництва, але й в роботі технічних цехів.

Одночасно енергійний Петро Іванович ставить кілька визначальних для українського кіно стрічок. 1925 року – один з найпопулярніших пригодницьких бойовиків «Укразія»; 1926 екранізує поему Володимира Сосюри «Тарас Трясило», в якій масштабно показує народний спротив поневолювачам; того ж року нарешті реалізує двосерійний фільм «Тарас Шевченко». Традиційна за формою, картина все ж стала значним екранним явищем завдяки образу Кобзаря, відтвореному Амвросієм Бучмою.

Оператор чардинінських фільмів Борис Завелєв набутий величезний досвід масових та комбінованих зйомок пізніше реалізував у першій поетичній стрічці Олександра Довженка «Звенігора».

Та, як кажуть, один у полі не воїн. І 1925 року в Україну з Німеччини приїхав кінематографічний «десант»: турецький режисер Ертугрула Мухсін-Бей, кінооператори Йосип Рона́, Маріус Гольдт, Ніколас Фаркаш, Г. Рейнгольдт, кінодекоратори Гейнріх Байзенгерц, Карл Гаакер... В інформаційних джерелах фігурує ще й декоратор Ойстховський, але ніяких відомостей про нього не існує і в титрах фільмів він не згадується. Можливо, що це помилка. Адже у тих самих джерелах не згадується прізвище німецького фахівця – Уцеговський, фото якого в якості лаборанта цеху обробки плівки Одеської кінофабрики опубліковано 1925 року в журналі «Кіно». Враховуючи складності тогочасного перекладу, можливо йдеться про ту ж саму людину.

...Ертугрул Мухсін-бей – молодий турецький актор, приїхав до Німеччини вдосконалюватися в акторській майстерності. 1920 року створив у Берліні власну кіностудію, а 1925 року приїхав до Москви для стажування у кращому на той час авангардному театрі Європи – театрі

В.Е. Мейєрхольда. Запрошення до Одеської кінофабрики було надзвичайно привабливим, адже йшлося про значний кредит довіри, а отже й про значне державне асигнування, чого Мухсин-бею так не вистачало в Берліні. Відповідно режисер взявся за надзвичайно амбітний проект – «Спартак» за романом Р. Джованьоллі. То був перший в радянському кіно пеплум – фільм про античну епоху. Причароване помпезними східними манерами режисера, керівництво ВУФКУ виправдало всі його фінансові очікування. На жаль, не так сталося, як гадалося. Фотокадри з тогочасного випуску журналу «Советский экран» виразно показують, що зразками для постановки стали уславлені італійські пеплumi 10-х років – «Кабірія», «Камо грядеши» та ін. Театральщина була ефектно оформлена художником Г. Байзенгерцем та ретельно відзнята оператором М. Гольдтом, але все одно була театральщиною застарілого зразка.

До того ж, режисера вразили нечувані форми відомої в Одесі мадам Бродської – жінки місцевого адвоката. Умовити її зніматися в ролі дружини римського консула Валерії Мухсин-бей зумів, але грати...

Довелося всі мізансцени за її участю будувати навколо сидіння в кріслі чи возлежання на подушках.

Фільм, звичайно, був не гірший за інших і користувався певним попитом у прокаті, однак сподівань не виправдав. Та оскільки Мухсин-бей був людиною прогресивних поглядів (показово, що навіть свою берлінську кіностудію він назвав «Кемальфільм» – на честь першого світського лідера Туреччини), то наступного року йому дали зняти стрічку «Тамілла» – розповідь про трагічну долю мусульманських жінок, безправних перед законами шариату. Показово, що М. Гольдт від подальшої співпраці ухилювався і фільм знімали оператор Ю. Тамарський та досвідчений оператор старої школи Олександр Францевич Станке – ще один німець, щоправда, давно обрусійлий.

Подальша доля Мухсин-бея була пов'язана з тоді ще

молодим турецьким кіномистецтвом, у якому він багато років був одним з провідних митців.

Значно вагомішим був внесок в українське кіно оператора фільму «Спартак» Маріуса Гольдта (1877 – 1974). Він народився в Данії, але навчався фотографічній справі в Німеччині та працював оператором майже на всіх німецьких студіях, окрім славнозвісної UFA. Його поява в Україні пов'язана не тільки із запрошенням ВУФКУ, але й з його стосунками зі ще одним німецьким «варягом» Йосипом Рона́ – неформальним лідером німецьких фахівців ВУФКУ, про якого йтиметься нижче.

Й. Рона́ – майже одноліток М. Гольдта і оскільки обидва закінчили фотовідділення Дрезденської школи образотворчих мистецтв, то безумовно знали один одного. Після навчання М. Гольдт на кілька років повернувся до Копенгагена і саме в цей час Йосип Рона́ працював у столиці Данії кінохронікером. Так вони по життю і йшли. 1915 року Й. Рона́ повернувся до Австро-Угорщини, звідкіля був родом, співпрацював з чесько-австрійським режисером Вольфгангом Неффом. Симптоматично, що з Неффом невдовзі почав працювати і Маріус Гольдт, знявши, зокрема, фільм з уславленою чеською актрисою Марією Зеленка «Прогулка Лоте». Сам же Рона́ в цей період поїхав на роботу до Голлівуду.

Оскільки чудес не буває, зрозуміло, що коли З. Хелмно запросив до Одеси одного з найдосвідченіших професіоналів Йосипа Рона́, той «прихопив» із собою і М. Гольдта, який на той час вже був оператором 20 стрічок.

Після «Спартака» М. Гольдт і Г. Байзенгерц працювали з майбутнім визначним театральним режисером, а 1926-го – кінорежисером-початківцем Миколою Охлопковим над фільмом «Мітя» – трагікомедією з міщанського побуту; того ж року М. Гольдт, Й. Рона́ та Г. Байзенгерц у дійсності створили фільм про боротьбу німецьких робітників за свої права. Створили, оскільки

режисером був ще один початківець – театральний режисер, а в майбутньому – відомий кінохудожник Володимир Баллюзек. Декораційне відновлення реальних об'єктів, використання деталей та виразних крупних планів вирізняло стрічку серед багатьох інших. В усякому разі, «Гамбург» був чи не найдостовірнішим за антуражем серед численних радянських фільмів на закордонну тематику. Ще одна робота М. Гольдта (разом із Григорієм Дробіним) – трохи химерний революційно-політичний бойовик режисерів Акселя Лундіна та Георгія Стабового «П.К.П.» («Пілсудський купив Петлюру»), створений 1926 року за сценарієм Г. Стабового та безпосереднього учасника подій, показаних у фільмі – колишнього начальника київського ГубЧК Якова Лівшиця.

Дуже нерівний за стилем, фільм водночас був достатньо захоплюючий і вигадливий. Ефектні масові сцени, бойові епізоди, комбіновані кадри... Скільки б сьогодні не намагалися звинуватити його авторів у пропаганді, але для свого часу це був цікавий експеримент відновлення історичних подій в ігровій формі, значною мірою зобов'язаний майстерності Маріуса Гольдта та художника Соломона Зарицького, чий творчий почерк остаточно сформувався пізніше у співпраці з Генріхом Байзенгерцем.

1927 року Маріус Гольдт бере участь у створенні ще двох складних і непересічних стрічок: «Цемент» режисера Володимира Вільнера, в якому працює разом із Ніколасом Фаркашем, та «Непереможені» («Антоніо Терметто») режисера Арнольда Кордюма, в якому працює разом із ветераном російського кіно Фридрихом Веріго-Даровським.

Останній фільм, побудований на реальному матеріалі, знову ж таки розповідає про боротьбу трудящих за свої права – цього разу в США. Природно, що його художником був Г. Байзенгерц.

Останньою роботою М. Гольдта у ВУФКУ була

стрічка режисера Олександра Соловйова за сценарієм Веніаміна Каверіна «Закони шторму» («Дев'ять десятих долі»), відзнята ним разом з Альбертом Кюном. Глибоко психологічна драма потребувала виразних крупних планів, художнього освітлення, що й було загалом реалізовано.

Того ж 1928 року М. Гольдт повертається до Німеччини, де на нього, здавалося, чекало багато роботи. Зокрема, одразу ж після повернення, він знімає стрічку «Доля Габсбургів» з початкуючою тоді актрисою Лені фон Рифеншталь. Однак ера німого кіно в Німеччині вже завершувалася; треба було перебудовуватися. Довгі звукові кадри, ремісничка фіксація синхронних розмов, які й передавали зміст фільмів, явно були не до вподоби М. Гольдту, який звик до ефектних композицій кадру, властивих монтажному кіно. Тому він повертається до Данії. Використовуючи досвід роботи в Україні, засновує власну студію комбінованих зйомок і надалі активно працює в данському ігровому, документальному та анімаційному кіно, виявляючи винахідливість, шукаючи нових засобів комбінаторної виразності. Патріарх данського, німецького та українського кіно Маріус Гольдт дожив до 96 років, померши 1974 року в Копенгагені.

Довгожителем був і кінооператор Ніколас Фаркаш (1890 – 1982), доживши до 91 року. В Україну австрійський оператор угорського походження приїхав після кількох років успішного співробітництва з визначним британським режисером та продюсером, також угорцем за походженням, Олександром Кордом. Його робота на ВУФКУ була нетривалою: 1927 рік – відзнята в Ялті стрічка режисера Бориса Глаголіна «Кіра-Кіралина», яка розповідала про безправність жінок на Сході; того ж року знято екранізацію роману Ф. Гладкова «Цемент», про яку вже згадувалося. На цьому фільмі він співпрацював з М. Гольдтом. 1928 рік – спільна з Фридрихом Веріго-Даровським робота над фільмом режисера Григорія Гричеря-Чериковера «Крізь

сльози» – екранізація оповідань Шолом-Алейхема.

«Кіра-Кароліна» та «Цемент» були дуже складними за характером знімального процесу: в першому довелося виявляти значну винахідливість для передачі атмосфери Сходу, причому атмосфери трагічних подій; в другому – передавати активну динаміку далеко не найдинамічнішого виду виробничої діяльності. Прагнучи емоційно захопити глядача, Н. Фаркаш конструє оригінальний підйомник та рухому операторську площадку, які дозволяли значну кількість зйомок проводити рухомою камерою. Ця провідна тенденція в операторській творчості європейських майстрів знайшла відтоді вагоме місце і в творчості українських кінооператорів.

Повернувшись до Європи, Н. Фаркаш багато працював у Німеччині, Австрії, Польщі, Франції, відзнявши, зокрема, відомий фільм режисера Г. Пабста «Пригоди Дон-Кіхота» – з Федором Шаляпіним в головній ролі.

Ініціативна робота в Ялті та Одесі, де німецькі фахівці виступали в ролі не тільки операторів, але й своєрідних технічних, а іноді й художніх керівників, безумовно вплинула на подальшу творчу долю оператора Н. Фаркаша. Плідно передаючи досвід високопрофесійної європейської кінодіяльності, Н. Фаркаш безперечно задумався над своєю подальшою творчою долею і після від'їзду з України досить швидко став одним з провідних європейських режисерів. У його фільмографії такі відомі стрічки як «Вар'єте» (1935) з Жаном Габеном та «Порт-Артур» (1936) з Данієль Дарьє.

Творче співробітництво німецьких операторів з місцевими майстрами візуальної творчості не було випадковим. Це відповідало чи не найважливішому завданню німецьких фахівців – навчання місцевих творчих кадрів. Оператори, з якими працював М. Гольдт, Й. Рона, Н. Фаркаш, мали великий досвід, але творчо сформувалися на поточній кінохроніці, а йшлося про налагодження

високохудожнього, конкурентноздатного українського ігрового кіно. На це ж була спрямована і практика прикріплення до німецьких кінематографістів творчої молоді. В якості асистентів і помічників оператора з ними працювала чи не вся перспективна молодь Одеської кінофабрики, в тому числі студенти створеного ВУФКУ Одеського кінотехнікуму.

З цією сторінкою діяльності запрошених фахівців пов'язано кілька веселих, а іноді й скандальних історій. Зокрема, Йосип Рона́, пройшовши голлівудську школу, мав звичку утаємничувати методи своєї роботи – заклеював risks, цифри й написи на об'єктивах, робив вигляд, що не розуміє російською і т.ін.

До того ж, він постійно був роздратований тим, що в Одесі операторів називали «крутильщиками». Малося на увазі, що їх справа – крутити ручку кіноапарата.

– Я не крутильщик, я художник! – вигукував у таких випадках Рона́.

Зрештою, конфлікт між операторською молоддю та маститим оператором дійшов до кризової точки і асистенти пішли скаржитися директору кінофабрики Павлу Нечесі.

Нечес, який не відзначався політкоректністю, поматроські пояснив Рона́, що до чого, а можливо і виклав на стіл свого іменного «маузера». Переляканий Рона́, вибігши з кабінету, негайно відірвав усі наклейки і надалі ретельно пояснював асистентам всі тонкощі використання кінотехніки.

З біографією Йосипа Рона́ пов'язано чимало плутанини через неточність різних датувань його діяльності. Однак все роз'яснюється дуже просто, якщо посправжньому зазирнути в архіви.

Закінчивши фотографічне відділення Дрезденської школи образотворчих мистецтв, австрійський громадянин чеського походження Йосип Рона́ певний час працював фотографом у різних містах Німеччини, отримав кілька

міжнародних нагород, а 1909 року об'явився в центрі російської гірничо-рудної справи Єкатеринбурзі, де відкрив магазин фотоприладдя та першокласне фотографічне ательє під назвою «Германська художня фотографія». Фотографуючи мешканців столиці Уралу, Й. Рона́ водночас видавав поштові листівки з фотографічними видами міста та уральських краєвидів, а 1910 року в приміщенні нинішнього готелю «Ермітаж» відкрив власний кінотеатр, який так і називався: «Рона́».

Вочевидь, талановитого фотографа настільки захопило нове мистецтво, що через рік він уже працює кінохронікером у Берліні, потому кінооператором у Копенгагені, а з 1923 року – в США, водночас знімаючи ігрові стрічки. Якими шляхами вийшов на нього З. Хелмно, невідомо. Але зрозуміло, що справа була не тільки в досвіді (з 1921 по 1925 Й. Рона́ відзняв у Німеччині десяток ігрових стрічок, а в одній з них – «Живі Будди», навіть співпрацював з визначним німецьким оператором Гвідо Зебером) але й у знанні російської мови. Та найбільше, мабуть, німецького кінооператора зацікавила можливість самому ставити кінофільми. З 1926 по 1931 роки Йосип Іванович, як його називали ще на Уралі, ставить кілька екранізацій української прози: «Микола Джеря» (спільно з Марком Терещенко), «Борислав сміється» («Воскові королі»), «Захар Беркут», «Полум'я гір» (спільно з Арнольдом Кордюмом), а також соціально-політичну комедію «Проданий апетит». У всіх цих фільмах він же був і оператором, працюючи в парі з художником Г. Байзенгерцем.

Операторський список Й. Рона́ ще більший:

1926 – «Ягідка любові» режисера О. Довженка, «Гамбург», «Вася-реформатор» (на цій короткометражці разом з Рона́ спробував себе в операторській творчості Данило Демуцький);

1929 – «Митрошка – солдат революції» режисера

Марка Терещенка; «Перлина Семираміди» режисера Георгія Стабового; «Шкідник» (спільно з П. Горбенко) режисера Костянтина Болотова;

1930 – «Вітер з порогів» режисера Арнольда Кордюма; «Мірабо» (спільно з Юрієм Тамарським та Олексієм Панкратьєвим) режисера А. Кордюма; «Свій хлопець» режисера Лазаря Френкеля.

Заради справедливості, слід сказати, що особливо яскравими зйомками ці фільми не відзначалися, більшість з них не збереглися, але окремі кадри і сцени з фільмів дають змогу стверджувати, що коли йшлося про можливість ефектних зйомок природи, або зосередження уваги на яскравій грі акторів, Й. Рона виглядає не гірше від більшості тогочасних кінооператорів. Особливо вдалими були натурні зйомки Дніпра з фільму «Вітер з порогів»

Та головне, що в кожному фільмі він подавав зразки професійного підходу до організації зйомок, чим значною мірою сприяв подоланню тої творчо-виробничої «вольниці» на Одеській кінофабриці, яку виразно висміяли І. Ільф та Є. Петров у романі «Золоте теля».

Не применшуючи результатів діяльності запрошених кінооператорів, все ж слід вказати, що найзначущішою постаттю «німецького десанту» ВУФКУ був кінохудожник Генріх Байзенгерц.

В його одеському активі – 27 ігрових фільмів, у тому числі майже всі фільми із «закордонного життя»: «Спартак», «Гамбург», «Сумка дипкур'єра», «Шлях у Дамаск», «Джиммі Хіггінс», а також безумовно кращі (окрім довженківських) фільми українського «німого» кіно: «Два дні» режисера Георгія Стабового та «Нічний візник» режисера Георгія Тасіна.

У спільній з ним роботі остаточно сформувалися таланти й професійні якості визначних радянських кінохудожників – Йосипа Шпінеля та Соломона Зарицького.

Зокрема, у фільмі режисера Георгія Тасіна «Джиммі

Хігінс» (1928) за романом Т. Драйзера уперше в СРСР були застосовані численні комбіновані зйомки макетів міст і заводів (оператор Михайло Бельський, художники Г. Байзенгерц та С. Зарицький).

У фільмі «Два дні» митець збудував напрочуд виразний, сповнений драматичної атмосфери подій декоративний комплекс барської садиби.

Динамічну атмосферу «Нічного візника» Г. Байзенгерц разом з оператором Альбертом Кюном реалізував, збудувавши в павільйоні образну трагічну подоби одеських вулиць часів Громадянської війни.

Соломон Зарицький згадував пізніше: «Байзенгерц учив лаконічності форм, учив більше оперувати просторовими рішеннями, з найменшим використанням реквізиту. Він умів двома-трьома щитами й лініями створити композицію кадру».

Цей стиль суворої мінімалістської образності значною мірою знадобився С. Зарицькому в післявоєнний час, коли він став першим головним художником Київської студії телебачення, а потому – його телевізійному учню художнику Абраму Балазовському, який створював декорації телеспектаклів у точності як Г. Байзенгерц – двома-трьома щитами й лініями.

...На жаль нічого невідомо про одеський та ялтинський етапи творчості ще двох запрошених ВУФКУ німецьких фахівців – оператора Г. Рейнгольда і художника-декоратора Карла Гаакера. Оскільки їх немає в титрах жодного фільму, можна вважати, що перший був технічним керівником операторського цеху, а другий налагоджував роботу декоративних цехів Ялтинської та Одеської кінофабрик, створюючи умови для реалізації творчих задумів кіномитців. Зокрема, на фото з журналу «Кіно» за 1925 рік Г. Байзенгерц стоїть саме поруч із К. Гаакером. Нижче ми повернемося до подальшої екранної долі цього митця.

Дивно, але якщо два попередні прізвища українські дослідники діяльності ВУФКУ хоча б згадують, то про одну з найпомітніших постатей серед запрошених німецьких фахівців – Роберта Шарфенберга, в переліку німецьких кінематографістів в Україні навіть і згадки немає, хоча його ім'я фігурує в титрах чотирьох відомих українських фільмів.

Молодий німецький кінодекоратор Роберт Шарфенберг був запрошений керівництвом ВУФКУ до роботи на Ялтинській кіностудії, яку ВУФКУ відновило та арендувало у другій половині 20-х років ХХ століття. Протягом 1926 – 1927 рр. художник узяв участь у створенні знакових і дуже популярних українських фільмів.

«Алім», або «Алім – татарський розбійник» (режисер Георгій Тасін, оператори Михайло Бельський, Вольдемар Лемке – до речі, ще один німець-оператор, але теж давно обрусілий та запрошений з бакинської студії «Кіногорняк») – перша кінострічка з життя кримських татар, розповідь про боротьбу з багатими поневолювачами; «Трипільська трагедія» (режисер. Олександр Анощенко, оператор В. Лемке) присвячена трагічному епізоду Громадянської війни в Україні – загибелі київського комсомольського загону в сутичці з військом отамана Зеленого; «Кіра-Кароліна», про яку вже згадувалося, – кожен з цих фільмів вимагав ретельного вивчення етнографічного матеріалу та відтворення атмосфери трагічних подій, з чим Р. Шарфенберг безумовно впорався. Але особливо складні завдання постали перед ним 1926 року в ході постановки фільму режисера Віктора Туріна «Боротьба гігантів» («Машина двох світів»). Стрічка розповідала про типову для тодішнього політичного кіно ситуацію – страйк іноземних робітників. Але в основі сюжету було створення химерної машини-робота, здатного витіснити людську працю. В літературі того часу підкреслювалася масштабність постановки – побудова величезних декорацій біржі, текстильної фабрики, вуличних барикад, палаців

капіталістів, злидених робітничих кварталів, створення страхітливої інженерної конструкції робота, а також організація екранного простору для дії величезної п'ятитисячної масовки. Р. Шарфенберг не тільки створив вражаючі декорації, але й надав великі можливості для операторської творчості, які чудово використав спеціально запрошений на цю постановку один з найдосвідченіших російських кінооператорів Луї Форестьє. «Боротьба гігантів» кваліфікувалася як безумовна ознака зростання постановочних можливостей ВУФКУ, а також з великою цікавістю була сприйнята глядачами в ряді країн світу, незважаючи на те, що режисура тоді ще початківця Віктора Туріна мало чим відрізнялася від загального рівня європейського кіно.

1928 року Р. Шарфенберг повернувся до Німеччини, одразу ж створивши декораційні комплекси помпезної стрічки про Распутіна «Тернистий шлях принцеси», яку поставили російські кінематографісти-емігранти Микола Ларін та Борис Неволін.

Але вже наступного року ідейний комуніст Р. Шарфенберг почав працювати в пролетарській кіноорганізації «Прометей», залучивши до співпраці і художника-декоратора Карла Гаакера, з яким у нього в Ялті безумовно склалися чудові особисті та виробничі стосунки. Разом вони забезпечили високий декораційний рівень трьох відомих фільмів соціалістичного спрямування – «Подорож матінки Краузе за щастям» (режисер Піль Ютці, 1929); «За межами вулиці» (режисер Лео Міттлер, 1929), а також уславленої стрічки драматурга Бертольда Брехта та режисера Златана Дудова «Куле Вампе», або Кому належить світ?» (1932) – останнього в довоєнному німецькому кіно фільмі «лівої» орієнтації. Р. Шарфенберг був на цій постановці не тільки художником-постановником, але й співпродюсером.

1935 року Карл Гаакер з'являється в титрах відомої

німецької стрічки режисера Артура Робісона «Празький студент» в якості художника-постановника, продемонструвавши неабиякі творчу фантазію та майстерність

А Роберт Шарфенберг після приходу до влади в Німеччині нацистів залишив країну та подався в кінематографічні мандри. Працював у Нідерландах, Бельгії, а незадовго до початку Другої світової війни опинився в Єгипті. Протягом двох десятиліть він працював художником-постановником багатьох єгипетських фільмів, у дійсності створивши національну школу декораційного оформлення художніх фільмів.

...В численних українських джерелах наводиться ім'я ще одного німецького оператора, який працював в Україні начебто за програмою залучення іноземних фахівців – Альберта Кюна. Однак це не відповідає дійсності.

Альберт Карлович Кюн – 24-річний німецький підданий, з'явився в Петербурзі ще 1912 року і два роки пропрацював фотографом на Великому проспекті у фотографії Ернеста Брейєра. Після Громадянської війни він раптово знову з'явився у Петрограді і почав працювати на студії Севзапкіно (потому Совкіно – попередник кіностудії «Ленфільм»). А в Україну Альберта Кюна – відомого вже кінооператора, зманив одеський режисер Григорій Грічер-Черіковер.

Протягом п'яти років Альберт Кюн поперемінно знімав то в Одесі, то в Ленінграді, то в Ялті. А 1931-го він подарував свою кінокамеру ялтинським асистентам – майбутнім визначним радянським кінодокументалістам Леону Мазрухо та Кенану Кутуб-заде та поїхав на Кавказ, куди його знову зманив відомий радянський кінорежисер Іван Перестіани на щойно відкриту кіностудію «Арменфільм», де А. Кюн з успіхом зняв кілька стрічок, зокрема відомий фільм І. Перестіані «Ануш». І тут, безперечно, не обійшлося без рекомендації. Тільки на цей

раз – оператора П. Чардиніна та «Звенігори» О. Довженка Бориса Завелева, який свого часу вдало працював з І. Перестіані на фільмі «Сурамська фортеця», а в дореволюційний час був колегою А. Кюна, маючи власне петроградське фотоательє.

Кращим українським фільмом, над яким Альберт Кюн працював з режисером Георгієм Тасіним, став «Нічний візник» (1928).

Стрічка про трагедію батька, який ненароком зрадив власну доньку, була тодішнім зразком прогресивної екранної мови. У ній багато образних деталей, красномовних композиційних побудов. Освітлення створює драматургічно обумовлену атмосферу кожного кадру. Виразність акторської гри кращого актора українського «німого» кіно Амвросія Бучми посилюється його блискучими екранними портретами.

В цілому «Нічний візник» повністю відповідав тодішньому рівню кращих фільмів світового кіномистецтва. Виразний сценарій, видатна акторська гра, блискучі декорації Г. Байзенгерца, змістовні образні деталі були об'єднані добре організованим ритмічно монтажем. Окремо слід виділити операторську майстерність Альберта Кюна. Безсумнівно, що саме він привніс в картину драматургічно обґрунтовані динамічні проїзди, гострі емоційні ракурси, чого ніколи не було в творчості Г. Тасіна. Їх змістовність і емоційність посилювалася виразним застосуванням так званої «суб'єктивної» камери – очима персонажів.

Власне, то був перший повністю динамічний за структурою зображення український фільм. Після «Нічного візника» камера вже не могла залишатися статичним свідком екранних подій.

Завершивши роботу у Вірменії, Альберт Кюн до України вже не повернувся, поїхавши на початку 30-х на батьківщину. Починаючи з 1928 року один за одним подалися додому й інші німецькі фахівці-кінематографісти.

... Українське кіно 20-х років ХХ століття – цікаве, складне, різнобічне явище, сповнене пошуками і загальнолюдської, і національної екранної мови. Безперечно, що зводить його успіхи до внеску німецьких фахівців безглуздо. Однак саме вони привнесли в хаотичний творчо-виробничий процес тогочасного українського кіновиробництва професійний лад і чимало новітніх світових досягнень в галузі кінотехнологій та виражальних інструментів екранної творчості.

Цей важливий внесок заслуговує на нашу пошану.

Крижановський Микола Сергійович
Національна спілка кінематографістів України

**БАГАТОКАМЕРНА КІНОЗЙОМКА –
ІСТОРІЯ КИЇВСЬКОГО ЕКСПЕРИМЕНТУ**

Перші роки становлення телебачення проходили під знаком поєднання звуко-зображальних можливостей кіно та радіо. Невеличкі студії, величезні малорухомі камери, громіздке кабельне та мікрофонне господарство обмежували можливості телевізійного показу, висуваючи в якості головного «виражального засобу» людину, яка говорить (співає, танцює, грає на музичних інструментах тощо). Навіть в ході поза студійних трансляцій мистецьких та спортивних заходів або використовувалася одна камера, або наявність кількох камер відповідала кількості об'єктів показу, що в творчому плані було тим самим.

Перше серйозне зрушення сталося 1936 року під час телевізійної трансляції Олімпійських ігор у Берліні, однак тоді телебачення було доступне дуже обмеженій кількості глядачів.

Дійсно багатокамерний спосіб трансляції та зйомки в найвиразнішому вигляді з'явився в червні 1953 року під час телевізійної трансляції грандіозної церемонії коронації британської королеви Єлизавети II. Тоді для трансляції, яку побачили на екранах телевізорів вже понад 270 мільйонів глядачів, було задіяно 26 телевізійних камер, трансляцію з яких монтажно було організовано як постійне зростання емоційного напруження події.

Багатокамерний спосіб показу екранних подій одразу ж виявив головну якість – створення ілюзії реального розгортання події, реального перебігу життя.

Дуже швидко стало зрозумілим: завдяки багатокамерності, а отже – збереженню цілісності екранного образу подій, значно посилюється ефект телевізійної

присутності глядача, емоційно-психологічна взаємодія екранних образів і реальних учасників програм з телевізійним глядачем, оскільки багатокамерність дає змогу звертати увагу глядача на головні елементи подій у ненав'язливий, начебто хронікальній формі.

Кінематографічний монтаж теж був ефективним засобом керування глядачевою увагою. Однак властиві йому психологічні закони, за якими під час монтажу створюється лише умовний простір і час, усе одно перетворюють однокамерну зйомку на інструмент образного авторського трактування дійсності, що повністю відповідає завданням кіно, як виду мистецтва.

А телебачення, яке передусім є способом віртуального міжлюдського спілкування, органічно інтегрувало багатокамерний спосіб зйомки до властивої йому системи виражальних засобів як один з головних чинників телевізійної мови.

До того ж, для переважної більшості кінематографістів, залучених до співпраці з телебаченням, багатокамерність була найзрозумілішим і безсумнівним елементом телевізійної специфіки. І до того ж, вона забезпечувала різке здешевлення екранних творів для телебачення, що було і досі залишається важливим фактором її використання.

Зокрема, саме з використанням багатокамерного способу були пов'язані перші спроби створення багатосерійних телевізійних фільмів «Викликаю вогонь на себе», «Операція «Трест», «Невідомий, якого знали усі» та інших.

Нині багатокамерний спосіб зйомки – звична норма телебачення і телевізійного кіно. Саме завдяки йому стало можливим налагодити масове виробництво в усьому світі телевізійних серіалів – швидке, високоекономічне, таке, що дозволяє зосередити мистецьку увагу на проявах людської психології, характері людських взаємин.

Є, звичайно, у багатокамерності і певні недоліки. Застосування цього методу не тільки вимагає ретельної організації цілісних декораційних комплексів, але й обмежує можливості світлових, композиційних вирішень кадру, знижує їхню образність, значно обмежує творчі можливості екранного монтажу, образного панорамування.

Водночас, багатокамерність посилила значення творчої побудови мізансцен, змусила авторів серіалів більше уваги приділяти питанням організації внутрішньокадрового монтажу – високоефективного засобу посилення психологічної співучасті глядача з екранними подіями.

... З перших кроків становлення телевізійного кіно в Україні почалися пошуки його специфічної екранної мови, одним із шляхів формування якої вбачалося саме впровадження в практику телевізійного фільмовиробництва багатокамерного метода зйомок. Здавалося б, особливих проблем у цьому немає – достатньо встановити три-чотири камери та знімати у відповідності до попередньо розробленого режисерського сценарію – з визначенням крупності кадру для кожної з камер. Деякий час така практика дійсно існувала при зйомках відповідальних концертних програм та вистав. Але цей метод призводив до нерационального використання кіноплівки, а отже підвищував вартість кінотелепрограм, ускладнював та подовжував монтажний період.

Тому з перших кроків існування кіногрупи Київської студії телебачення почалася дослідна, а потому конструкторська робота зі створення особливої кінотелевізійної системи, здатної поєднати переваги кінематографічної фіксації подій та оперативного телевізійного монтажу.

Характерно, що офіційною назвою кіногрупи було «цех з консервування телевізійних програм на кіноплівці». Основною продукцією кіногрупи були фільми-концерти

популярних виконавців, тобто саме те, що можна було багаторазово «видавати» в ефір, економлячи творчі сили та державні кошти. Для конструкторських робіт, які велися групою інженерів під керівництвом Олександра Миколайовича Суського та Михайла Ірмовича Шаца, були закуплені 6 кінокамер «Дружба» (УС-2). Ця синхронна кінокамера для зйомок на 35-міліметрову плівку, яка мала спільне електроживлення, а отже і синхронізована з апаратурою звукозапису, була розроблена під назвою «Україна» під кінець 50-х років на Київській кіностудії художніх фільмів імені Олександра Довженка, модернізована за допомогою провідних кінотехнічних інститутів та установ країни і запущена у промислове виробництво з 1961 року.

Важливою особливістю камери був низький рівень шумів – 22-28 децибел, що дозволяло записувати так звану «чистову» фонограму, а це позбавляло від необхідності проводити додаткове озвучування синхронних кадрів, а отже – значно прискорювало монтажно-тонувальний процес.

Розробники кінотелевізійної системи обладнали кожну камеру спеціально створеним телевізійним приладом: телекамера приймала світловий потік, спрямований до об'єктиву кінокамери; адаптер перетворював аналогове зображення в електричний сигнал і по телевізійному кабелю це зображення потрапляло на екран монітора, змонтованого на спеціальному режисерському пульті. Таким чином, монітори показували зображення, яке «бачила» камера незалежно від того – знімає камера чи ні. Це дало змогу керувати процесом кінозйомки так само, як і процесом «прямої» телевізійної зйомки-трансляції.

Режисер мав змогу корегувати роботу операторів через мікрофон і навушники, а головне – давати команди на включення тої чи іншої камери. Ця багатокамерна система отримала назву «спарені установки». Малося на увазі, що

кінокамера поєднана – «спарена» з телекамерою.

Дуже важливо, що на монітори режисерського пульта були також виведені показники витрати плівки – адже в стандартній кінокасеті було всього 300 метрів плівки, що відповідало 10 хвилинам кінозйомки, а отже вимагало постійного контролю.

Контролюючи наявність плівки в кожній камері, режисер мав змогу оперативно вирішувати, які камери використовувати в кожен конкретний момент зйомки. Особливо важливим це було через те, що кожна камера була налаштована на певний план зйомки – загальний, середній, крупний. Таким чином, економлячи плівку в певних камерах, режисер резервував можливість їхнього використання в ході своєрідного кінотелевізійного різнопланового монтажу.

Безумовно, що плівка все одно в певний час закінчувалася і протягом кількох хвилин камера, в якій замінювалася касета, не працювала. В цей час режисер повинен був скорегувати роботу інших камер таким чином, аби забезпечити нормальні монтажні поєднання кадрів. Зрозуміло, що це вимагало попереднього ретельного ознайомлення з характером екранної дії, знання послідовності сценарного розвитку об'єктів зйомки.

Першим випробуванням спарених установок стали зйомки концерту улюбленця публіки югославського естрадного співака Джордже Мар'яновича, проведені на початку 1965 року. Дуже популярний свого часу повнометражний музичний телефільм «Співає Джордже Мар'янович» став своєрідним пілотним проектом усіх подальших багатокамерних кінозйомок численних концертів та вистав.

Знімальна група розпочинала роботу не менш як за три години до початку зйомок: остаточно визначалися точки встановлення камер, місця електропідключення, розміщення мікрофонів. Суттєвим було проведення технічних

репетицій. На жаль, встановлені на кінокамерах «Дружба» варіооб'єктиви (трансфокатори), які давали змогу змінювати крупність кадру безпосередньо в ході зйомки, мали малу світлосилу – 1:4,7. Це змушувало вести зйомку з повністю відкритою діафрагмою об'єктива, що приводило до втрати чіткості зображення. Через це доводилося попередньо встановлювати «точки фокусу», відмічаючи їх на об'єктивах. У ході зйомок асистенти оператора слідкували за переміщеннями виконавців на сцені та вручну змінювали фокусировку.

Зазвичай на зйомках концертів було задіяно 3–4 камери. Одна стояла в центральному проході зали та фіксувала постаті солістів. Інші знімали з обох боків сцени, а коли в концерті брали участь танцювальні колективи, доводилося ставити ще й четверту камеру на балконі. Працювали на таких зйомках найдосвідченіші київські телевізійні кінооператори – Аркадій Дербінян, Петро Белоусов, Олександр Деряжний та ін. Неодноразово ставав за камеру і основний розробник системи Олександр Суський.

Багатокамерні кінозйомки дозволили суттєво зменшити витрати дорогої кіноплівки, набагато скоротити строки монтажу телефільмів, а отже – значно здешевити та пришвидчити випуск телефільмів.

За три роки найактивнішої експлуатації цієї системи були оперативно і якісно створені музичні фільми, які багато років використовувалися в телепрограмах: «Співає Радмила Караклаїч», «Ореро», «Шварц-Вайсс», «Співає Марино Марині», «77 тромбонів», «Філіпінки в Києві», «Пісні щасливого краю», «Соловейко із села Моринці» та ін., тобто було зафіксовано на кіноплівці майже все цікаве в концертному житті столиці України другої половини 60-х років. Безумовне значення для телевізійного мовлення та збереження історичної пам'яті української культури мав і телеальманах «Театральне життя Києва», який періодично

створював з групою операторів режисер Р. Синько.

Вибір в якості матеріалу телефільмів, знятих спареними установками, музично-театральної тематики зрозумілий – позбавлені інформаційної актуальності, телевізійні концерти були ідеальним матеріалом для тої самої «консервації» телепрограм, яка була необхідною в тодішніх умовах «прямого» телебачення. На жаль, створений в ті ж роки метод зйомки телевізійних програм з екрану кінескопу не давав змоги отримати якісне зображення. Зафіксовані цим методом телепрограми використовуються тільки як своєрідні артефакти історії телебачення.

Був і ще один аспект використання багатокамерного методу. Друга половина 60-х – час найзапекліших дискусій з приводу специфіки телевізійного кіно. Переважна кількість дослідників вважала безумовно специфічною його рисою – створення максимальної подоби «прямого» телевізійного мовлення. Фільми, відзняті багатокамерним методом, здавалися найкращим доказом такої думки.

Відповідно, безумовним тодішнім зразком телевізійного фільму було визнано два документальних фільми створеної на базі кіногрупи Київської студії телебачення студії «Укртелефільм».

Документальний фільм «Нам – сімнадцять» (1965) режисера Юрія Суярко – екранний репортаж про диспут «Що таке любов», проведений в одній з київських шкіл. Це був перший на радянському телебаченні фільм-дискусія – повна ілюзія безпосередньої «течії життя», щирий вияв характерів і точок зору – іноді полярних. Багатокамерний спосіб кінозйомки, підкорегований суто редакційним монтажем, справив велике враження і став вагомим аргументом прихильників «трансляційної» специфіки телефільму.

Наступного року можливості багатокамерних кінозйомок отримали ще виразніший зразок. Героєм

документального телефільму «Симфонія» (1966, автори сценарію Наум Слуцький, Ростислав Синько; режисер Р. Синько; головний оператор Н. Слуцький) став тодішній головний диригент Державного симфонічного оркестру УРСР Стефан Турчак – одна з найколеритніших постатей української диригентської школи.

Основний об'єкт показу – репетиція оркестру, яку проводив С. Турчак в стінах нинішньої Національної філармонії України, працюючи над Третьою симфонією Б. Лятошинського.

Безумовно, що ніякий інший метод зйомки, окрім багатокамерного, не дозволив би так глибоко зазирнути в творчий світ диригента протягом однієї репетиції. Навіть сьогодні «Симфонія», нагороджена Першим призом за кращий документальний фільм Першого всесоюзного фестивалю телевізійних фільмів, є зразком відображення на екрані мистецького пошуку, прагнення перетворити музичну партитуру на художній звуковий образ сучасного митця великого міста.

Однак саме «Симфонія» продемонструвала й обмеженість багатокамерного методу – територіальне обмеження дії, серйозні проблеми з постановкою художнього освітлення. У дійсності освітлення в ході таких зйомок було так званим «ключовим», тобто узагальненим, яке давало можливість встановлення лише необхідної експозиції без додаткового корегування в ході зйомок.

Уже в «Симфонії» задля посилення художньої образності, розкриття витоків образного мислення героя фільму довелося активно використовувати ручну кінокамеру в ході дозйомок С. Турчака на київських вулицях.

Ці обмеження були ще суттєвішими, коли йшлося про використання спарених установок на виробництві ігрових телефільмів, оскільки неминуче вимагали проведення максимального обсягу зйомок у великих

цілісних декораційних комплексах, що за обмежених умов тогочасного телевізійного фільмовиробництва було справою дуже обтяжливою. До того ж, на радянському телебаченні виробництво багатосерійних фільмів, у яких багатокамерний метод міг би знайти використання, тільки починалося.

Але для київських спарених установок катастрофічним став зовсім інший фактор: в середині 60-х французька фірма «Томпсон» розробила їх повний аналог на основі 16-мм кінокамер. У тогочасному європейському телебаченні саме дешева вузька плівка була основним засобом фіксації телепрограм. На цю дешевизну й покусилося керівництво українського телебачення, вирішивши відмовитися від дорогої 35-мм кіноплівки.

Французьку систему встановили у 300-метровому павільйоні студії «Укртелефільм» і з її використанням було відзнято кілька телефільмів музичного та «розмовного» характеру. На жаль, дуже швидко з'ясувалося, що радянська кінопромисловість не збирається працювати над покращенням якості негативної 16-мм плівки, а знімати на так звану оборотну (позитивну) плівку, яка використовувалася на зйомках інформаційних телепрограм, безглуздо, оскільки в ході більш-менш серйозного монтажу вона отримувала серйозні механічні uszkodження.

А на початку 70-х, коли телебачення остаточно вийшло з періоду експериментального пошуку різноманітних екранних форм, перед телевізійним фільмовиробництвом були поставлені нові творчі завдання, які зрештою майже нівелювали специфічні особливості телевізійного фільму, як певної подоби телевізійної трансляції.

І коли у 80-х роках телебачення почало активно опановувати новітні відеомагнітні засоби екранної творчості, ідея багатокамерної, керованої з єдиного пульта кінозйомки здавалося остаточно відійшла в минуле. Однак

пройшло кілька років і вона відродилася вже на принципово новому технічному рівні – масовому виробництві телевізійних серіалів.

Київський експеримент був недовгим, однак необхідним і надзвичайно плідним етапом становлення телевізійного фільмовиробництва в нашій країні.

Теорія та практика кіномистецтва і телебачення

Доброскок Максим Максимович

*Магістратура Інституту журналістики Київського
національного університету імені Тараса Шевченка*

ЕКРАННА ПРОВОКАЦІЯ САШІ БАРОНА КОЕНА

8 вересня 1998 року в англійській вечірній сатиричній програмі “The 11 O’Clock Show” на Channel 4 гучно заявив про себе неосвічений репер з передмістя Суррею – Алістер Лестер Грем, начебто відомий в народі як Алі Джі. Він представлявся головою місцевої банди “Da West Staines Massif”, з якою живе в гаражі будинку своєї бабці недалеко від замку королеви. Він розбирається в сучасних музичних стилях, таких як реггі, хіп-хоп, джангл, драм-енд-бейс, та з непристойним ямайським акцентом промовляє до фанатів. Він пропагує цінності та смаки британської молоді, намагаючись встигати за усіма новинками, звертаючись до думки експертів різного профілю щодо того, що дивляться, слухають та вживають його однолітки.

Цей персонаж, створений британським актором на ім’я Саша Барон Коен, був сконструйований на знак нової хвилі молодіжних захоплень та висміювання того, як мешканці з англійських нетрів пробують бути схожими на афроамериканських реперів, які впродовж 90-х років сколихнули світ. Водночас, вже першим оглядачам, які запримітили, що нестандартний артист ніби як глузує над афроамериканцями, було зрозуміло, що Барон Коен просто добиває усталені расові стереотипи, демонструючи аудиторії дикунську кумедність та безладний стиль життя британців [8]. Хоча водночас під сумнів ставилася їх толерантність. Ця парадоксально оформлена тема знайшла продовження і в наступному проекті – “Шоу Алі Джі” (2000

– 2004).

Водночас актор випустив фільм “Алі Джі в Парламенті” (2004), де герой стає депутатом і намагається врятувати своє рідне містечко від знищення владою.

Це сольне шоу транслювалось у Великій Британії та США. За його сценарієм, Алі Джі обговорює важливі теми з солідними гостями, поступово змінюючи належний градус пристойності до заборонених на телебаченні понять та значень. Таким чином, Саша Барон Коен вигадав експериментальний спосіб оголити статус формально налаштованих осіб. Заманюючи їх в пастку знайомих інтересів та дозволяючи не стримувати себе в диспуті на певну гучну тему, він поступово виводив розмову за межі всілякої коректності, етики та терпимості. Все це споріднює телевізійні шоу за участі Барона Коена з творчістю легендарних американських кінокоміків братів Маркс, зокрема з їх уславленим політико-абсурдистським шедевром “Качиний суп” (1933). Так само, як і брати Маркс, Барон Коен неначе ставить перед співвітчизниками дзеркало, кривизна якого – в них самих.

Барон Коен вперше виявив акторський талант на клубній сцені Кембриджського університету. Під впливом перегляду фільму за участю видатного британського комедіанта, який блискуче долав грань між комедією та сатирою за допомогою міміки та особливої манери мовлення, кембриджський студент надіслав на британський канал Channel 4 плівку із записом власного скетчу за участі начебто албанського репортера Крісто. Постаць Пітера Селлера також підштовхнула молодого актора до відкритого спілкування з живою аудиторією та отримання від неї необхідних йому відповідей на незручні питання.

Задля підтримки артистичних можливостей він ще й пройшов курс з клоунської майстерності в театрі Еколе французького метра Філіппа Гольє, який згадує свого неординарного учня “як чемного і вправного відмінника”

[7]. Додатково, гуморист заробляв як модель та зйомкою в рекламних кліпах.

Накопичення досвіду «вживання» в різні образи дозволило актору глибоко розуміти психологію своїх співбесідників у телевізійному шоу, створювати настільки довірливу атмосферу екранних бесід, яка б не дала можливості гостям студії не потрапити на його виверти та гумористичні махінації. Переважна більшість співбесідників дійсно не могли подумати, що зацікавлений Алі Джі – перевдягнений провокатор Барон Коен [9].

Один з епізодів “Шоу Алі Джі” почався з різкого питання артиста до очільника Ради мистецтв Англії Геррі Робінсона: “Чого наше мистецтво, пробачте за мою французьку, повний відстій?” [10].

А під час випуску “Dangerous” з токсикологом Джоном Генрі, який поставив діагноз після отруєння Віктора Ющенка в 2004 році [11], «Алі Джі» дізнавався, де можна дешевше дістати наркотики, які кодові назви вони мають та чи можна за їх допомогою пришвидшити керування автобусом та літаком.

Якось “зірка покоління” запропонував Дональду Трампу свій винахід – рукавички для морозива, яке постійно падає. Бо морозиво, за переконанням «інтерв’юера», є “найбільш популярною річчю в світі”. Трамп запевнив, що з цього буде непоганий прибуток і побажав Алі Джі не зупинятися на цьому. Але врешті Трамп зрозумів ідіотизм, на якому трималась уся розмова із ним, та делікатно пішов з кадру [12].

Потім «інтерв’юер» цікавився в англійського Єпископа Горшамського Ліндсея Ервіна, куди подівся Господь після того, як створив Всесвіт, чи все з ним в порядку і як можна описати його зовнішність.

В іншому випуску він допитувався в космонавта Олдріна, який літав з Нілом Армстронгом на Місяць, як він ставиться до конспіративних теорій, що ніяких польотів на

супутник Землі не було. І як щодо подорожей до Сонця взимку, коли воно «має бути холодним», а також нарочито плував астронавта Армстронга з музикантом Луї Армстронгом, через що Олдріну доводилося весь час його виправляти. Проте Алі Джі не оминув гостя компліментом, підкресливши, що саме він придумав танцювальну “місячну ходу”, а Майкл Джексон поцупив цю ідею [13].

В інших зустрічах з британськими, американськими та арабськими політиками, спортсменами, співаками, науковцями Барон Коен оповідає про актуальні проблеми в пестливій та кабалістичній формі, зачіпаючи болісні світові теми, спотворюючи те, як вони відбувалися, в чому була провина та чи завдало це якоїсь шкоди взагалі. Також пропонує опонентам зі специфічним англійським акцентом поділитися секретом їхньої коронної вимови, змушуючи наробити купу помилок в простих реченнях.

Переважно Барон Коен обирає гостей з суперечливою діяльністю та дивною позицією, з якими хтось може погодитись, а хтось буде люто ненавидіти. Проте йому вдається розговорити і законослухняних громадян, перевіряючи їх на дотримання всіх чеснот, які вони афішують на загал. І вони самі можуть відчутти, як в іншому форматі може сприйматись їхня діяльність та чи є вона корисною.

Його “золотий образ” Алі Джі неодноразово визнавав кращим комедійним характером Британії. Він рекламував баскетбольну лігу NBA сезону 2005-2006 років у відео, яке зняв Спайк Лі (“Не спійманий – не злодій”, 2006; “Олдбой”, 2013; “Чорний куклускланівець”, 2018). Після 10-річної перерви – у 2014-му, повернувся на ТБ під брендом “Резекція Алі Джі”, презентуючи свої нові композиції та номери, адже Барон Коен – один з навідоміших британських реперів.

В арсеналі телевізійних образів Барона Коена – «казахський журналіст» Борат, «молдаванин» Алексі

Кріклер та «албанець» Крісто Шкіптарі, тобто представники тих країн, про які пересічний британець найчастіше навіть і не чув.

В рамках “Шоу Алі Джі” журналіст провів подорожні тури Британією (2000) та Америкою (2003 – 2004). В своїх скетчах він досліджував політику, спорт, англійських джентльменів, етикет, полювання в Кембриджі, Единбурзі та веслувальні змагання Henley Royal Regatta на річці Темзі. В США його хвилювали теми побачень, кіно, бейсболу, південні штати, політика, музика кантрі, дегустація вина, тварини, полювання, хобі, купівля будинку та професії.

В інтерв’ю «Борат» згадує події зі свого складного життя, намагаючись дратівливо спантеличити свого респондента та перевірити його треновану психіку. Він не боїться зачіпати будь-який спектр міжнародних проблем, висловлюючись за свою небайдужу аудиторію, яка хоче знати більше від уряду та “четвертої влади”, які постійно їй брешуть та нацьковують один проти одного.

Цей образ легко налаштовує до себе гостей своїм доволі провінційним виглядом та інфантильною посмішкою, якій важко відмовити у коментарі. Персонаж плутається в суспільному устрої країн, куди він їздить, проводячи опитування серед звичайних громадян та професіоналів на доволі банальні та безсоромні теми.

...Напружені для США вибори 45-го Президента, яким став Дональд Трамп, лягли в основу подальшої великої телевізійної феєрії на каналі Showtime – псевдодокументального проекту “Хто є Америкою?” Тепер б нових ролей у виконанні Коена їздять великою державою в пошуках політичних та культурних відмінностей прихильників різнобічних політичних течій, упереджень, норм та пропозицій. Це «експерт з гендерних досліджень Ніра Каїн Н’Дегочелло», який хоче подолати розбіжності між демократами та лібералами; «експерт з протидії тероризму, колишній агент Моссаду Ерран Морад» –

м'язистий борець за справедливість; самопроголошений «громадянський журналіст Біллі Вейн Раддік» – активіст в інвалідному візку, який розкриває конспіративні змови в уряді; підстаркуватий «італійський фотограф-мільярдер Джіо Мональдо», який веде свою благодійну передачу на італійському ТБ; «британський художник, колишній тюремний в'язень Рік Шерман», якому хочеться продати свої ексцентричні картини; «фінський блогер OMGWhizzBoyOMG!», який викладає на YouTube свої враження під час розкриття придбаних колекційних товарів.

Велика активність спостерігається в «Морада», який проводить курс із самооборони та захисту від майбутньої ядерної загрози. На допомогу йому приходять теоретики та практики з питань конфліктів та сутичок, які підпадають під шквал суспільного диспуту через свої цитати та вчинки. В першому випуску до нього завітав Президент Ліги захисту штату Вірджинія Філіпп Ван Клів та борець за вільне володіння зброєю. Інтерв'юер «Морада» всіляко підтримував Ван Кліва в його намірах роздати зброю кожному громадянину в країні, не зважаючи на рекордний рейтинг смертей за останні десятиліття. Також висловив думку, що треба озброїти кожну дитину у віці від 3 до 16 років. Далі «Морада» разом із Ван Клівом зіграли в ролику для дітей “Kinderguardians”, де навчали малечу, яка ходить до дитсадочка, як захиститись від дорослих, які їх кривдять. Вони презентують серію зброї, замасковану під лялькових тварин, серед яких пістолети у формі цуценя, кролика та єдинорога та спеціальна іграшка для немовляти – плюшевий ведмедик, в голові якого вбудований пістолет, котрий спрацьовує при смиканні за мотузку. В кінцевій пісеньці ролику, Ван Клів підказує маленьким стрілкам, що цілитися варто в усі частини тіла лиходіїв, окрім пальців [24]. З відзнятим кліпом ізраїльський військовий попрямував до Капітолію, аби донести до конгресменів свою несамоовиту ідею.

В образі «доктора Н'Дегочелло» Барон Коен виступав перед жителями міста Кінгман, в Арізоні, яким пропонував покращити інфраструктуру через побудову найбільшої в світі мечеті. Таким чином, Кінгман, наголошував «доктор», стане Меккою для всіх мусульман і перетвориться на арабське містечко, де будуть рости пальми, а замість машин будуть ходити верблюди. Люди, які були присутні в залі, верещали та проклинали запрошеного лектора.

В образі «філантропа Джіо Мональдо» Барон Коен викрив лицемірних благодійників.

І найголовніше, що всі його дивакуваті проекти розкрили настрій та підсвідоме ставлення до дійсності величезного кола телеглядачів – те, що обережні й консервативні англосакси тримають у підспудді власної душі.

Всі творчі пошуки Коена пов'язані з тривалим та уважним вивченням людської фізіології та психології, передбаченням усіх потенційних переломів та сигнальних зон, які варто чи не варто переходити в ході екранних бесід. Безумовно, що він позиціонує себе як своєрідний містичний голос середовища, який бурхливо лунає при всіх гучних та начебто пересічних подіях, слідує разом із глядачами до майбутнього чи психологічно застигає в лихому минулому. І доносить до всіх будь-яку фразу, монолог чи відверту розмову без цензури, видалених абзаців чи тотального глушіння. Оголюючи те, про що глядачі намагаються не думати, він прагне якщо не виправити вади суспільства, то хоча б допомогти глядачам зі сміхом прощатися з усталеними стереотипами мислення.

Ця екранна діяльність талановитого шоумена цілком вкладається в парадигму однієї з провідних культурних течій другої половини ХХ – початку ХХІ століття – постмодернізму, органічно пов'язаному з применшенням великого, висміюванням високого, створення чудернацьких

моделей реального життя, в яких в усі боки визирають хиби людської натури, гримаси та несправедливості сучасного постіндустріального суспільства.

З цього погляду екранна творчість Саші Барона Коена є лише вершиною гостросатиричного айсберга телевізійних шоу, представлених на телебаченні різних країн, у тому числі й в українському телебаченні.

ЛІТЕРАТУРА

1. Своей жизнью / Правая нога Анджелины Джоли ушла в интернет – Все [Електронний ресурс] // Lenta.ru. — 02.03.2012 — Режим доступу: <https://lenta.ru/articles/2012/03/02/leg/> .

2. Sacha Baron Cohen Dumps 'Ashes' on Ryan Seacrest at Oscars Red Carpet – Art [Електронний ресурс] // TIME. — 27.02.2012 — Режим доступу: <http://newsfeed.time.com/2012/02/27/sacha-baron-cohen-dumps-ashes-on-ryan-seacrest-at-oscars-red-carpet/> .

3. Academy: Sacha Baron Cohen Not 'Banned' From Oscars But 'Dictator' Stunt Unwelcome – Movies [Електронний ресурс] // The Hollywood Reporter. — 22.02.2012 — Режим доступу: <https://www.hollywoodreporter.com/news/oscars-sacha-baron-cohen-not-banned-the-dictator-293929> .

4. 'The Dictator' tortures Martin Scorsese on 'SNL' – video [Електронний ресурс] // Digital Spy. — 06.05.2012 — Режим доступу: <https://www.digitalspy.com/movies/a380261/the-dictator-tortures-martin-scorsese-on-snl-video/> .

5. Sacha Baron Cohen tries to punk Washington – Politics [Електронний ресурс] // The Washington Post. — 08.05.2012 — Режим доступу: https://www.washingtonpost.com/blogs/in-the-loop/post/sacha-baron-cohen-tries-to-punk-washington/2012/05/08/gIQAhWkaAU_blog.html?noredirect=on&utm_term=.5546389fbf48&wprss=in-the-loop .

6. Sacha Baron Cohen: The comic who is always in your face

[Электронный ресурс] // The Guardian. — 07.06.2009 — Режим доступа: <https://www.theguardian.com/film/2009/jun/07/sacha-baron-cohen-bruno-profile> .

7. From the sublime to the ridicule – Culture [Электронный ресурс] // The Telegraph. — 12.03.2001 — Режим доступа: <https://www.telegraph.co.uk/culture/4722146/From-the-sublime-to-the-ridicule.html> .

8. Comics find Ali G is an alibi for racism – UK News [Электронный ресурс] // The Guardian. — 11.01.2000 — Режим доступа: <https://www.theguardian.com/uk/2000/jan/11/race.janinegibson> .

9. The Man Behind The Mustache – News [Электронный ресурс] // Rolling Stone. — 14.11.2006 — Режим доступа: https://web.archive.org/web/20070102223451/http://www.rollin-gstone.com/news/coverstory/sacha_baron_cohen_the_real_borat_finally_speaks .

10. Ali G – Innit [Электронный ресурс] // YouTube. — 08.07.2012 — Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=katrLNbHE9I&t=3192> .

11. Professor John Henry – Obituaries [Электронный ресурс] // The Telegraph. — 12.05.2007 — Режим доступа: <https://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/1551284/Professor-John-Henry.html> .

12. It's time we took a closer look at Ali G's Trump interview – Guide [Электронный ресурс] // SBS. — 28.07.2017 — Режим доступа: <https://www.sbs.com.au/guide/article/2017/07/17/its-time-we-took-closer-look-ali-g-s-trump-interview> .

13. **BEFORE 'BRÜNO,' THERE WAS ALI G: FIVE GREAT INTERVIEWS FROM THE MAIN MAN** – Movies [Электронный ресурс] // MTV. — 07.10.2009 — Режим доступа: <http://www.mtv.com/news/2432885/before-brno-there-was-ali-g-five-great-interviews-from-the-main-man/> .

14. Oscars: Sacha Baron Cohen Says Academy Didn't Know

He'd Present as Ali G – Awards [Электронный ресурс] // The Hollywood Reporter. — 01.03.2016 — Режим доступа: <https://www.hollywoodreporter.com/news/oscars-sacha-baron-cohen-academy-871690> .

15. When CNN's Becky met Borat – Entertainment [Электронный ресурс] // CNN.com. — 28.10.2006 — Режим доступа: <http://edition.cnn.com/2006/SHOWBIZ/Movies/10/27/becky.borat/index.html> .

16. Шоу Али Джи – Борат [Электронный ресурс] // YouTube. — 28.07.2009 — Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=W1qsGw4p8Ac> .

17. Путеводитель Бората по Америке (1 серия) [Электронный ресурс] // YouTube. — 14.03.2011 — Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=t6KLXdB8beM> .

18. Comic Pushes Limits in Antisemitic Sing-along – News [Электронный ресурс] // Forward. — 13.08.2004 — Режим доступа: <https://forward.com/news/5116/comic-pushes-limits-in-antisemitic-sing-along/> .

19. Borat Owes Me 97 Dollars – Music [Электронный ресурс] // Slate. — 03.11.2006 — Режим доступа: <https://slate.com/culture/2006/11/how-borat-is-jewish-vaudeville.html> .

20. Behind the Scenes: James Broadwater [Электронный ресурс] // The Unofficial Borat Homepage. — 06.11.2018 — Режим доступа: <http://www.webgeordie.co.uk/borat/broadwater.htm> .

21. Назарбаев хотел увидеть Бората и пригласил британцев в Казахстан – В Мире [Электронный ресурс] // Newsru.com. — 22.11.2006 — Режим доступа: <https://www.newsru.com/world/22nov2006/borrat.html> .

22. Borat anthem stuns Kazakh gold medallist in Kuwait – Middle East [Электронный ресурс] // BBC. — 23.03.2012 — Режим доступа: <https://www.bbc.com/news/world-middle-east-17491344> .

23. Реутов ТВ [Электронный ресурс] // 2x2. — 2019 — Режим доступа: <http://reutov-tv.2x2tv.ru/> .

24. Sacha Baron Cohen Pranked Philip van Cleve on who is america [Электронный ресурс] // YouTube. — 17.07.2018 — Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=UvMTBg8jx-c> .

25. Georgia lawmaker who came under fire after yelling 'n-word' on 'Who Is America?' says he'll quit [Электронный ресурс] // CNN Entertainment. — 25.07.2018 — Режим доступа: <https://edition.cnn.com/2018/07/25/entertainment/jason-spencer-who-is-america-resigns/index.html> .

26. Who is America? Почему стоит смотреть новое шоу Саши Барона Коэна – Сериалы [Электронный ресурс] // Disgusting men. — 30.08.2018 — Режим доступа: <https://disgustingmen.com/kino/who-is-america-show> .

Коробко Вероніка Ігорівна

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

Коробко Маргарита Ігорівна

Кафедра філософії Національної академії СБУ

ТЕЛЕСЕРІАЛИ ЯК ЯВИЩЕ МАСОВОЇ КУЛЬТУРИ

Останнє століття часто називається часом великої культурної кризи та епохою розквіту масової культури. Під масовою культурою ми розуміємо широкий спектр феноменів та явищ, які оточують людину кожного дня, особливо це стосується сфери людського дозвілля. Важливе місце у цій сфері займають телевізійні серіали.

Академічні вчені звикли сприймати телевізійні серіали як феномен масової культури, як щось абсолютно зрозуміле, дешеве, неінтелектуальне, доступне, так зване *guilty pleasure*. Ставлення до цього виду фільмовиробництва у наукових колах ще зовсім нещодавно було достатньо негативне. І це є зрозумілим, адже і до самого поняття «масова культура» вчені ставляться достатньо неоднозначно. Так культуролог Л. Воробець зазначає, що «масова культура, що виникла в результаті кризи креативної культури, представляє собою специфічний спосіб засвоєння дійсності, де виникає орієнтація не на індивідуальну творчість, а на процеси споживання, де вибір товарів, послуг та способів здійснення активності визначається модою та ринковими законами відношення між масовим попитом й адекватною йому пропозицією» [2, С. 50]. Тобто, масова культура, таким чином, постає як невід'ємна частина «суспільства споживання».

Відомий італійський філософ та письменник У. Еко стверджував, що серед інтелектуалів старої Європи панує

думка, яка уявляє масову культуру «як результат "американської культурної агресії", що сприяла не лише пропаганді американського способу життя і цінностей, але й стандартизації та гомогенізації європейських національних культур» [9, с. 42]. Письменник пропонує не сприймати «масовізацію культури як неминуче зло, але й не впадати в життєрадісну апологетику: мас-медіа – це невід'ємна частина сучасного життя суспільства і завдання інтелектуалів полягає не в пасивних наріканнях та осуді, а в тому, щоб аналізуючи її, брати активну участь у раціональному творчому впровадженні: від процесу виробництва до кінцевої стадії – споживання, результатів та ефектів впливу на маси. І не останню роль у цьому неперервному процесі відіграє дозвілля як могутній чинник формування ціннісних орієнтацій, застосування якого є набагато ефективнішим у творенні нової ідеології, аніж пропаганда офіційної культури» [9, с. 42-43]. Як поважний дослідник епохи Середньовіччя У. Еко стверджував, що вже у ті далекі часи існували практики просвітництва не через книги, а за допомогою картинок, винайдення ж кіно і телебачення повністю змінило і саму людину, і її сприйняття світу, і її дозвілля: "Якщо телеекран – це вікно у світ явищ в образах, то дисплей – це ідеальна книга, де світ виражений у словах і розділений на сторінки" [13].

Перші серіали, так звані «мильні опери» (ця назва з'явилася через те, що подібні невибагливі радіоспектаклі фінансувалися здебільшого рекламодавцями миючих засобів) з'явилися в 30-х рр. ХХ ст. на радіо, перейшовши у 50-х рр. на телебачення. Вони мали простий нелінійний сюжет, не ставили складні філософські питання, не були дзеркалом тогочасної суспільно-політичної ситуації; єдиною їх функцією було розважати американських домогосподарок [1, С. 104]. Серед численних проблем післявоєнного часу телебачення стало тим «рятівним острівцем» людської свідомості, де не було ядерного озброєння, воєнних дій, де

фінансові проблеми залишалися осторонь. Але іншою стороною такого «порятунку» було те, що телебачення стало невід'ємною частиною людського існування та ще одним засобом панування над людством. Так М. Фюрст та Ю. Тринкс зазначають: «Індустрія культури пропонує споживачеві потік образів, інформації, рекламних роликів, тощо; мета – стабілізувати моделі панування за посередництвом «щасливої свідомості», орієнтованої на поняттєву систему суспільства. (...) Центральна функція в цьому всеосяжному процесі маніпуляції належить телебаченню, його вважають ідеальним інструментом для задоволення потреб common-sense, через який відбувається цілковите насильницьке залучення до панівної ідеології» [11, С. 40].

З початку свого існування телесеріали пережили серйозну трансформацію; їх виробництво поступово перетворилося на самостійну телевізійну індустрію з різноманіттям жанрів та безліччю прихильників. Як зазначає С. Гулевський: «Сучасний період суспільної дійсності можна вважати справді періодом розквіту серіалу. Існують серіали на будь-який смак: мелодраматичні, детективні, гумористичні, еротичні. У порівнянні з кінофільмом серіалу свідомо забезпечений більш стійкий успіх саме тому, що (...) в ньому частіше розігруються стандартні ситуації або архетипові сюжети. Серіал – це джерело відомостей про стереотипи, забобони, симпатії і антипатії певної частини суспільства» [3, С. 160].

Часто телесеріали сприймаються як свого роду «низька культура». Але сучасний телевізійний продукт значно відрізняється від того, який ми бачили на екранах років 15-20 тому назад. Починаючи з середини 2000-х рр. можна спостерігати значний ріст якості серіалів. Їхній бюджет, декорації, актори та режисери нічим не поступаються великому кіно, а іноді навіть і перевершують їх. Відомий американський режисер М. Скорсезе кілька

років тому в своєму інтерв'ю для *Associated Press* сказав, що кіно, на якому він виріс, померло і що, скоріше за все, майбутні кінотеатри будуть більше схожими на тематичні парки атракціонів, ніж на кінотеатри, якими ми їх знаємо сьогодні. Тоді ж він зазначив, що не впевнений в тому, що майбутнє за серіалами [14]. Не дивлячись на це, у лютому 2018 року з'явилася інформація, що М. Скорсезе буде знімати багатосерійний проект про молодого Цезаря.

Російський та англійський дослідник А. Хитров вважає, що сучасні серіали можна назвати новим кіно, так званою «культурною формою сучасності», котра якнайкраще відповідає ритмові життя сучасної людини [12]. Вчений робить зауваження, що таке ставлення до серіалів більше відповідає західному типу освіченої людини, що працює «в сфері нематеріального виробництва»: «Люди, зайняті в переробці знань, часто читають величезну кількість текстів на роботі і вони не готові ввечері, приходячи з роботи, відкривати роман. Люди перевантажені інформацією. Серіал – це нетривалий шматок великого нарративу, що цілком вкладається у вільний час, який є в проміжку між вечерею та сном у багатьох дійсно інтенсивно працюючих людей. До того ж серіал – це зручна тема для розмов. Люди солідаризуються, об'єднуються в групи за ознакою того, чи дивляться вони той чи інший серіал. (...) Серіали – це дуже важлива культурна форма сучасності, яка пропонує приклади поведінки, набір емоційних реакцій, і саме тому її дуже цікаво та важливо вивчати. Тому що через вивчення серіалів можна зрозуміти, як відтворюються суспільні відношення в нашій культурі» [12].

Український фахівець у сфері комунікацій Г. Почепцов відносить серіали до дуже сильних медіаканалів, які мають величезну силу впливу на глядача: «Серіали сьогодні стають чи не головним каналом інформування населення. Це той продукт масової культури, який точно схоплює «дух нашого часу». Серіал має силу

впливу – відбувається максимальне включення емоцій та відключення раціонального бачення» [6].

Серіали прийшли сьогодні навіть у новинну сферу. Так, наприклад, серіал «Безумці» («Mad Men», 2007-2015) продемонстрував картину світу, яка існувала в середині ХХ сторіччя на Заході: сексизм, расизм, абсолютно нездоровий спосіб життя тощо та шлях трансформації, на який стало західне суспільство у той час. Цей серіал був дуже популярним серед глядачів на початку 10-х років ХХІ сторіччя; сім його сезонів тримали біля екранів мільйони людей, а кінокритики віддавали їм престижні премії. Не такий популярний, але не менш цікавий серіал «Трімей» («Treme», 2010-2013) розповів історію Нового Орлеану після урагану Катріна. Мільйони людей поза США без перегляду цього серіалу мабуть і не знали б про трагічні проблеми батьківщини джазу.

Г. Почепцов, аналізуючи серіальний вплив на реальність, зазначає, що «серіали розважальні, але ця вся розважальна реальність створюється на дуже раціональній, об'єктивній основі, що в результаті веде до впливу на глядача сильніше будь-якої справжньої реальності. Ця віртуальність вибудована таким чином, щоб заглушити всі інші інтерпретації нашого життя. Серіал може задати правду як неправду або неправду як правду, і дуже рідко він буде прагнути відобразити реальність, оскільки це може вступати в протиріччя з політичними цілями або розважальними потребами» [5]. Таким чином, Г. Почепцов вважає, що сучасні серіали використовуються як засоби пропаганди та моделювання свідомості глядача.

На нашу думку, одним з найяскравіших прикладів його позиції може слугувати навіть не «Гра престолів» («Game of Thrones», 2011) чи «Картковий будинок» («House of Cards», 2013-2018), а культовий мультсеріал «Сімпсони» («The Simpsons», 1989). З часу перемоги Д. Трампа на виборах президента США наприкінці 2016 року і по

сьогодні в світовій пресі публікується безліч статей на тему передбачень цього мультфільму. Можна тільки гадати: формують «Сімпсони» майбутнє, чи просто в майбутньому все більше їх фанатів, які намагаються втілити в життя своє улюблене телешоу. Сьогодні ми маємо справу з цікавим поєднанням реального та нереального (віртуального). Серіали створюють своєрідну квазіреальність.

Серіали демонструють глядачеві іншу картину світу, яка відрізняється від його буденності, вони дають відчуття того, що не відходячи від екрану свого електронного пристрою, він набуває нового досвіду, не емпірично звісно, але ментально. Часто вчені порівнюють серіал з романом та міфом (форма побудови оповідання, архетипи героїв) [7]. Як і світ міфу, «світ серіалу є альтернативним світом. А не просто епізодичною втечею з реальності. Це не просто півтори чи дві години екранного дійства; це очікування наступного сезону, обмін фанатською творчістю, ідентифікації шанувальників з героями», це можливість для сучасного «офісного планктону» відчувати себе героями, які не підкорюються загальноприйнятій моралі, які можуть вмерти і ожити як Джон Сноу («Гра престолів»), чи порушити етичні заборони, що діють у суспільстві («Гра престолів», «Борджія») [10, С. 32-33]. Сьогодні існує дуже потужна субкультура фанатів різних серіалів. Все більше популярності по всьому світу набувають так звані Comic Con – на самому своєму початку це були конференції фанатів коміксів, але сьогодні це збори не тільки прихильників ілюстрованих історій, але конвенції, на яких презентують нові серіали, фільми та книги, це величезні фестивалі з багатою програмою, в яких беруть участь відомі режисери, актори, художники, музиканти, розробники комп'ютерних ігор тощо.

Навіть світ великого кіно зараз усе більше перетворюється на світ серіалів. Достатньо згадати низки фільмів під назвами «Місія неможлива» («Mission:

Impossible») або «Форсаж» («Fast and Furious»). Ще одним цікавим явищем є фільми, створені по коміксам Marvel та DC. На відміну від звичайних сиквелів та приквелів (продовження історії чи передісторії відомих фільмів, як, наприклад, фільми про Ганібала Лектора), які можна дивитися як окремі фільми, не втрачаючи сюжетної лінії, у фільмах-коміксах неможливо до кінця зрозуміти, що коїться на екрані, поки не подивишся, або хоча б не дізнаєшся, що було в попередніх фільмах. Фільми-комікси на даний момент можливо стають найдорожчими серіалами за всю історію кіновиробництва. Такий же розмах має всесвіт «Зоряних Війн» («Star Wars»).

Так кіно перетворюється на серіали, а серіали – на кіно. Наприклад, деякі серії дуже популярного британського телесеріалу «Шерлок» («Sherlock», 2010) демонструвалися в кінотеатрах. А серіал «Корона» («The Crown», 2016) ні за бюджетом, ні за якістю нічим не поступається повнометражним фільмам.

Але чому стає популярним той чи інший серіал?

А. Хитров, як прихильник критичної теорії, зазначає, що однозначно відповісти на це питання неможливо, можна висувати лише гіпотези. Так однією з його гіпотез виступає те, що серіали структурують час. Будучи обізнаними в цьому, їхні творці «вибудовують таким чином сітку мовлення, щоб розмістити програми, які вони хотіли б бачити популярними, на той час, коли більшість людей вмикають телевізор. (...) Хтось із британських культурологів сказав: телевізор в сучасному суспільстві часто виконує функцію каміну. Люди включають його, сідають та дивляться, як щось мерехтить. Тому наскільки люди свідомо дивляться серіали, віддаються серіалам – сказати важко» [12].

Теми та сюжети сучасних серіалів дуже точно вираховуються на основі даних big data, які збираються на базі людської активності в соціальних мережах, споживацьких уподобань, захоплень та потреб [5]. Так,

більшість серіалів мають розважальний характер, але їх розважальний характер формується на основі величезної кількості статистичних даних та слугує певним цілям.

Часто можна побачити, що світ серіалів, як і світ комп'ютерних ігор, починає заміняти реальний світ і реальні інтерпретації проблемних ситуацій нашого життя. Витрачаючи по 7-12 годин на добу на те, щоб подивитись сезон свого улюбленого або просто цікавого серіалу, люди починають змінювати своє ставлення до навколишнього середовища. І тільки сама людина може вирішити для себе, що для неї є серіал – улюблена розвага, «вбивання часу» чи світ, в якому вона хоче жити...

Таким чином, достатньо поверхово торкнувшись проблеми серіалів як одного з найяскравіших явищ масової культури, можна зробити висновок, що сьогодні серіали вже не є простою розвагою для домогосподарок. Рівень телесеріалів від *Netflix* та *HBO* сьогодні перевершує всі можливі очікування; вони дорогі, серйозні, цікаві, виходять за межі так званої «низької культури», еволюціонують у дещо зовсім нове. Але у що саме? Вони за своєю побудовою дуже схожі на новий міф, бо створюють нові смисли, формують свідомість нового покоління, перетворюючись у новий тип комунікації та засіб пропаганди. Зараз вже зовсім не соромно говорити, що ти любиш серіали, адже сьогодні ні в кого це поняття не викликає асоціації з «Санта-Барбарою» («*Santa Barbara*», 1984-1993) чи «Дикою Розою» («*Rosa salvaje*», 1987). Все більше зарубіжних серіалів знімають для інтелектуальної еліти. Чи насправді серіал перестав бути *guilty pleasure* і «перейшов у вищу лігу» ми сказати з упевненістю не можемо, але те, що він викликає серйозну зацікавленість у сучасних культурологів, філософів та соціологів – це факт. Серіали – нескінченне джерело для досліджень вчених гуманітарної сфери, окрім того, це просто гарний спосіб провести вільні хвилини після важкого трудового дня.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ванюшина О. Серіал як феномен масової культури / О. Ванюшина // Вісник Київського національного торговельно-економічного університету. – 2009. – № 3. – С. 101-112.

2. Воробец Л.В. Массовая культура как объект аксиологического исследования / Л.В. Воробец // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2013. - №4 (30): в 3-х ч. Ч. I. – С. 49-52.

3. Гулевський С. Соціокультурна зумовленість репрезентації жіночості та мужності у телесеріалах / С. Гулевський // Проблеми гуманітарних наук. Філософія. – 2015. – Вип. 35. – С. 155-165.

4. Леонов Н. С. Роль информации в жизни человечества. – 2001. – Режим доступа: <https://pravoslavie.ru/28487.html> (дата звернення 07.09.2018). – Назва з екрана.

5. Почепцов Г. Как телесериалы превращают виртуальность в реальность // Хвиля. – 2017. – Режим доступа: <http://hvylya.net/analytics/society/georgiy-pocheptsov-kak-teleserialyi-prevrashhayut-virtualnost-v-realnost.html> (дата звернення 07.09.2018). – Назва з екрана.

6. Почепцов Г. Телесериалы как медиакommunikации // MediaSapiens. – 2014. – Режим доступа: http://osvita.mediasapiens.ua/ethics/manipulation/teleserialy_kak_mediakommunikatsii/ (дата звернення 07.09.2018). – Назва з екрана.

7. Рапопорт Е. Логика сериала // Логос №3 (93). – М.: Изд-во Института Гайдара, 2013. –С. 21-37.

8. Русаков С. С. Нові тенденції молодіжної культури в контексті розвитку креативної індустрії / С. С. Русаков // Гілея: науковий вісник. – 2016. - Вип. 110. – С. 276-280.

9. Сабадаш Ю.С. Дозвілля у масовій культурі сучасного світу (на прикладі творів Умберто Еко) / Юлія Сергіївна Сабадаш // Вісник НАКККіМ. – 2'2013. – С. 42-45.

10. Собуцький М. Серіальна продукція: питання референції / М. Собуцький // Магістеріум. Вип. 68, Культурологія / Національний університет "Києво-Могилянська академія". – К.: ВПЦ НаУКМА, 2017. – С. 32-35.

11. Фюрст М. Філософія / Марія Фюрст, Юрген Тринкс / Пер. з нім. Вахтанга Кебуладзе. - К.: ДУХ І ЛІТЕРА, Інститут релігійних наук св. Томи Аквінського, 2018. – 544 с.

12. Хитров А. Сериалы – это ключевая форма современной культуры / А. Хитров // ПостНаука. – 2015. – Режим доступу: <https://postnauka.ru/talks/43769> (дата звернення 07.09.2018). – Назва з екрана.

13. Эко У. От Интернета к Гуттенбергу: текст и гипертекст. – 1998. – Режим доступу: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Eko/Int_Gutten.php (дата звернення 07.09.2018). – Назва з екрана.

14. Martin Scorsese: 'Cinema is gone' // Associated Press. – 2016. – Режим доступу: <https://apnews.com/931d13ebfb6245e0b00169d7447208d2/martin-scorsese-cinema-gone1> (дата звернення 07.09.2018). – Назва з екрана.

Лимар Людмила Дмитрівна

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

ВПЛИВ МИСТЕЦТВА КІНО НА РОЗВИТОК ТЕАТРАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ

Активні спроби поєднати театр та нове, надзвичайно модне видовище – кінематограф, почалися ще з перших кроків останнього. 1904 року на сцені уславленого мюзик-холу «Фолі-Бержер» уперше з'явилося комічне ревю з невеличким фільмом «Рейд Париж – Монте-Карло за дві години». Фільм, створений геніальним творцем кінотрюків Жоржем Мельєсом, висміював істеричне захоплення автоперегонами.

Через рік той самий режисер Віктор де Коттен на сцені театру «Шатле» знову включив стрічку Жоржа Мельєса «Пігулки диявола» в жартівливу інсценівку за «Фаустом» Гьоте. І надалі цим прийомом досить активно користувалися постановники різноманітних сценічних шоу та оперет. Зокрема 1911 року в гамбурзькій опереті герой «рятувався» з кінематографічного підводного човна та виходив на сцену з оркестрової ями. А «культова» сюрреалістична кінострічка режисера Рене Клера «Антракт» у дійсності створювалася всього-навсього для оригінального заповнення антракту під час паризької прем'єри балету Е. Саті «Спектакль відміняється» у виконанні Шведської балетної трупи.

Не залишився осторонь загального процесу інтеграції видовищних мистецтв і драматичний театр. Головний герой однієї з найвідоміших і найзагадковіших п'єс А.П. Чехова «Чайка» Костя Треплев вигукував: «Потрібні нові форми! Нові форми потрібні!». Чеховський персонаж прагнув змінити стан справ у старому, заштампованому театрі. В

його діях вгадувався майбутній розвінчувач тодішніх уявлень про театральне мистецтво – великий театральний режисер В.Е. Мейєрхольд. Не випадково, що в одній зі сценічних версій «Чайки» він зіграв саме Треплева.

Ставши одним з головних театральних новаторів свого часу, Мейєрхольд не міг не захопитися таким новітнім мистецьким явищем, як кіно, застосувавши його в своїх театральних пошуках. Починаючи з 20-х років ХХ століття саме в кінематографі багато театральних новаторів вбачали виражальний засіб, здатний оновити усталені театральні традиції.

За допомогою «кінофікації» (термін запропонував визначний дослідник мистецтва А.І. Піотровський) театральні режисери прагнули глибше реалізувати постійне прагнення театральної сцени до «натуральності».

І саме Всеволод Мейєрхольд, пройшовши суперечливий шлях від заперечення специфіки кіно як мистецтва до захоплення «кінофікацією», одним з перших розпочав пошуки театральної форми використання кіномистецтва і навпаки – пошук екранних форм виконавської майстерності. Досліджуючи на практиці методи кіно, він не тільки поставив два фільми, але й зіграв у них головні ролі: лорда Генрі у фільмі «Портрет Доріана Грея» (1915), Гурського у фільмі «Сильна людина» за романом С. Пшибишевського (1916). І хоча обидва фільми і ролі мали безперечний успіх, але Мейєрхольд зрозумів, що кіномистецтву органічно не вистачає звуку, вербальної реальності. Зрозумів він також, що кіномистецтву потрібна власна, зовсім інша, ніж у театрі, драматургія. Але головний висновок був у тому, що екрану потрібні особливі актори; і зовсім не обов'язково це повинні бути гарні театральні актори, але саме такі, які вловили кінематографічну специфіку гри перед камерою. Прагнучи допомогти акторам відчувати цю специфіку, Мейєрхольд шукав особливі засоби кінематографічного вираження, нові, вражаючі

мальовничістю кінематографічні мізансцени, що було високо оцінено сучасниками.

Протягом кількох років режисер виношував ідею використання кінокадрів і в театральних спектаклях. 1927 року в театрі ГостИМ він використав хронікальні кінокадри як активний фон для показу різноманітних виробничих та суспільних процесів, які були частиною спектаклю за п'єсою Р. Акульшина «Вікно в село». Активно використовувалися кінокадри і в постановках п'єс «Постріл» О. Безименського (1929), «Останній вирішальний» В. Вишневського (1931). Зіткнення екранної реальності та умовності сценічної гри утвердило Мейєрхольда в необхідності подальшого вдосконалення акторської техніки, монтажу драматургічної структури і динамічної реорганізації театального простору.

Свого часу, знімаючи «німі» фільми, режисер наполягав на прийнятій в театрі логіці репетицій, тобто знімав послідовно, не перескакуючи з початку в середину і навпаки, як прийнято в кінематографі. Він вважав цей порядок невірним, таким, що суперечить драматургічній нормі, а отже – заважає виконавцям. Це дуже подовжувало час зйомок, але Мейєрхольд стояв на своєму. Але час і досвід узяти своє: в пізнішій театральній практиці він рішуче вдався до «кінематографічного» порядку роботи: репетирував спочатку ударні сцени, а якщо не виходило, йшов далі, не затримуючись на місці, але повертаючись до складних моментів у слухний час.

Одним з перших театральних діячів поетику екранного мистецтва, її потенціал для інших видів мистецтва, відчув видатний український театральний режисер-реформатор Лесь Курбас. 1922 року разом з оператором Є. Слабинським він зняв дуже популярну стрічку за оповіданням А.П. Чехова «Шведський чірник»; у 1924 і 1925 роках разом із колективом свого театру «Березіль» створив три гострополітичні короткометражки –

«Вендетта», «Макдональд», «Арсенальці». У фільмі «Макдональд» камера оператора Д. Фельдмана вперше в українському кіно зрушила з місця, передаючи атмосферу величезного Лондона. Кінематографічна практика надихнула Курбаса і на активне включення кінокадрів у виставу «Джиммі Хігінс», поставлену 1923 року в приміщенні нинішнього театру імені Лесі Українки за романом американського письменника Ептона Сінклера.

Вистава будувалася за принципом кіномонтажу з використанням естетики експресіонізму німецького «німого» кіно. Світло працювало за спеціальним сценарієм, створюючи своєрідні «напливи», «крупні плани»; музика являла собою ланцюг монтажних фрагментів, на які накладалися конкретні функціональні шуми. На встановленому на сцені кіноекрані демонструвалася хроніка Першої світової війни, функціонально необхідна за змістом вистави. Але найвиразнішим було використання невеликого фільму за участі виконавця головної ролі – Амвросія Бучми. Крупні плани актора на екрані та його наступна поява в глибині сцени неначе монтувалися між собою. Знімаючи на вулицях Києва втечу Хігінса, Курбас водночас вимагав від акторів поєднувати психологічність та експресію пластичного руху, щоб поєднати екранну та сценічну дію в цілісне видовище.

Невипадково цей спектакль став і основою оригінального фільму «Джиммі Хігінс», створеного режисером Георгієм Тасіним на Одеській кінофабриці 1928 року.

Схожі, і не менш важливі відкриття в області «кінофікації» театру зробив у своїх новаторських виставах і один з найвідоміших німецьких театральних режисерів 20-х років ХХ століття Ервін Піскатор.

У постановках його гострополітичних вистав не тільки постійно демонструвалися необхідні кінокадри, які надавали сценічній дії великої актуальності, але й активно

використовувалися начебто специфічні тільки для кіно монтажні та динамічні прийоми – сценічна дія іноді відбувалася на двох конвеєрах, панорамуючи та змінюючись неначе в сценах фільму; в деяких спектаклях на сцені будувався дім, а сценічна дія відбувалася почергово за різними вікнами будинку. Переважно на монтажному поєднанні гри акторів та екранного кінозображення було побудовано виставу «Швейк» за романом Я. Гашека. Кінометоди в спектаклях Е. Піскатора використовувалися як своєрідний «монтаж атракціонів» – за термінологією С.М. Ейзенштейна, за допомогою яких режисер бажав «вздибити» глядача, позбавити його від пасивного споглядання вистави.

До речі, і сам термін «монтаж атракціонів» класик світового кіно Сергій Михайлович Ейзенштейн сформулював, досліджуючи власний досвід включення кінофрагменту у поставлену ним виставу «Мудрець» (1923) за п'єсою О.М. Островського «На всякого мудреця достатньо простоти». Цей п'ятихвилинний фільм, відомий під назвою «Щоденник Глумова», добре ілюструє тодішній головний принцип використання кінофрагментів у спектаклях – вихід за межі сцени з максимальним використанням каскадерських (як їх тепер називають) трюків та комбінованих кадрів.

Окремі спалахи «кінофікації» були і в радянському театрі 1930-х–1970-х рр. у режисерських пошуках М.П. Акімова, М.П. Охлопкова, В.М. Плучека, С.Й. Юткевича, Ю.П. Любимова, Б.І. Равенских, А.В. Ефроса. Але тільки на рубежі нового століття – з появою сучасної відеотехніки, «кінофікація» остаточно стала звичним виражальним засобом театрального мистецтва. Зокрема, поширеним відеоприйомом сучасного театру є крупноплановий показ облич акторів у найпсихологічніших сценах.

Вплив кінематографа на процес сучасної театральної

творчості величезний. Відеотехніка зняла будь-які обмеження на фантазію драматургів та режисерів. Тексти сучасних п'єс отримали право вільно монтуватися не тільки по лініях сюжету або логічної побудови, але і глибоко суб'єктивно, як поетичний потік свідомості.

Те ж саме можна сказати і про спектаклі, засновані на класичній драматургії. Театр сприйняв монтаж у всій ємкості цього поняття. Сучасні театральні глядачі, виховані кінематографом, повірили, що життя на сцені може поєднуватися і розчленюватися найнесподіванішим і найфантастичнішим чином. І це їм сподобалося. Сучасна театральна режисура під впливом кіно навчилася цінувати кожну секунду дорогоцінного хронометражу.

Ще більший вплив кіномистецтва – на гру та технічні засоби театральних акторів.

Кіноекран привів і на театральну сцену бурхливий потік життєвої правди: змінився характер сценічного гриму; актори відійшли від громкоголосії театральної вимови; театр визнав право глядача неначе бачити сценічну дію з різних її боків, умовно розгортаючись до глядача. Загалом кінематограф допоміг театру «злізти з котурнів» і максимально наблизитися до глядача.

Щоправда, це породило нові професійні проблеми. Наприклад мовні. В старому театрі специфіку сценічної мови за метким виразом Михайла Щепкіна, вбачали в тому, що ніхто не говорив своїм голосом, слова вимовляли якнайголосніше і майже кожне слово підкреслювали жестами.

Сьогодні, навпаки, дуже часто, особливо молоді актори, намагаються в театрі розмовляти, «як у житті», тобто як в кіно. Дехто з них взагалі вважає, що і техніка мови тепер не потрібна, оскільки актори повинні розмовляти голосами життєвих прототипів сценічних героїв. Чи не тому під час вистав не рідкість обурені вигуки глядачів із зали: «Можна голосніше!». В акторському

театральному середовищі з'явився навіть жартівливий термін «бурмотальний реалізм». На жаль, причина цього – теж у кінематографі, а точніше – в нерозумінні специфічних відмінностей обох мистецтв. Тим більше, що в останні десятиріччя ситуація в кінематографі, через який в пошуках популярності та заробітку проходить величезна кількість театральних акторів, докорінно змінилася. Здебільшого пішли з життя великі майстри екрану, праця з якими була для акторів величезною мистецькою школою; кінематографія все більше перетворюється на творчовиробничий комерційний конвеєр. І все актуальнішими стають слова великого театального режисера Г.А. Товстоногова: «Театр виховує актора, а кіно експлуатує». Дійсно, виховати актора здебільшого може тільки театр. Це така ж аксіома, як і те, що розмовляти на сцені голосом «нормальної» людини навчити актора може тільки кіно.

На щастя, багато хто з режисерів театру і кіно це розуміє, а дехто, як наприклад, Марк Захаров – головний режисер театру «Ленком» та режисер-постановник фільмів «Формула кохання», «Той самий Мюнхгаузен» та ін., надзвичайно вдало сполучає обидві сфери діяльності.

Новий тип відносин між театром, телебаченням і кіно був виявлений і в телеспектаклях і фільмах Анатолія Ефроса. Його театральні, кінематографічні, телевізійні роботи поєднувала однаково виняткова увага до побудови акторської мізансцени – одного з важливих засобів розкриття міжлюдських стосунків. Різниця була лише в тому, що в театрі його глядач неначе віртуально – поглядом, панорамував від одного актора до іншого; в кіно за допомогою панорам буквально рухався поглядом від персонажа до персонажа, а в телевізійних постановках А. Ефроса глядач заглиблювався в екранну дію через одну-єдину мізансцену – крупний план акторського мислення. Така увага до суто акторської реалізації драматургії

безумовно ставала великою школою універсальної акторської гри.

Цікавим зразком взаємодії кіно і театру є діяльність сучасного німецького театрального режисера Франка Касторфа. Кіно і відео в театрі Касторфа присутні постійно. Разом з художником Бертом Нойманом Касторф поставив вже не один спектакль таким чином, що велика частина дії відбувається в закритих приміщеннях, прями зйомки з яких глядач спостерігає на встановленому на сцені екрані. Пробував він створювати і власне кіно, всього за десять днів знявши на плівку спектакль за романом Ф.М. Достоевського «Біси» (2000).

Ранні досліди «кінофікації» у Касторфа були достатньо агресивні – прийом використовувався для того, щоб глядач втратив межу між віртуальною реальністю та сценічною умовністю. У «Террордромі» (2001) комп'ютерна гра з нескінченними вбивствами проектувалася на екран, відображаючи потяг сучасної людини до насильства. Віртуальні герої поступово переставали бути віртуальними, а реальні артисти неначе виходили з комп'ютерного монітора. Критика побачила в цьому метафору суспільства. У фіналі «Террордрома» смертельно поранений репортер вповзає в редакцію і на ходу диктує ефектний репортаж, який ми зримо бачимо на екрані.

Безумовно, що і сценічне, і кінематографічне мистецтво будуть розвиватися, інтегруючи новітні досягнення технічної думки. Не виключено, що недалеким вже є час, коли театральні глядачі будуть надягати шоломи віртуальної реальності і самостійно поєднувати сценічну дію з кінематографічними картинками, інтернет-відео та комп'ютерними іграми. Однак це все одно буде продовженням того самого потягу майстрів театру і кіно до синтезу і ніяк не зможе змінити природу акторської гри, яка полягає в перевтіленні в образ іншої людини, іншого, нехай навіть і віртуального, персонажу.

Мисечко Аліна Олександрівна

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

НОВІ ТРЕНДИ У ПОДАЧІ ІНФОРМАЦІЙНОЇ ТЕЛЕВІЗІЙНОЇ ПРОГРАМИ В УКРАЇНІ

Основною метою статті є дослідити, що змінилося у подачі та оформленні матеріалів інформаційних програм загальнонаціональних українських телеканалів за останні двадцять років і з'ясувати основні причини цих змін.

Якщо подивитися дві програми новин, а саме: інформаційну телепередачу п'ятнадцятирічної давнини і новинний випуск за сьогодні, можна дійти висновку, що це дві різні програми. Попри те, що новини – це найбільш традиційна форма телемовлення, а отже, вони є, були і будуть, їхнє змістове наповнення і зовнішнє оформлення усе одно зазнають змін. “Новинні програми – своєрідний інформаційний епіцентр телебачення, – вказує дослідник М.І. Недопитанський., – їхнє виробництво постійно вдосконалюється, мета новинного процесу – здобуття високого рейтингу, тобто залучення якомога ширшої аудиторії. Досягнення такої мети можливе завдяки вдосконаленню технологій інформаційного виробництва”. [10] “Теленовини – це певна, обмежена в часі, структурна єдність, у якій форма поєднується зі змістом лише інформативним та тематичним зв'язком, результатом якого є візуальне і вербальне сприйняття окремих творів на телеекрані як елементів цілого”, – зазначає В.В. Гоян. [4, с. 23]. Телевізійні новини мають регулярні та зазвичай фіксовані випуски у програмній сітці мовлення телеканалу і, на відміну від проектів, які рано чи пізно закінчуються, виходять в ефір на постійній основі.

Інформаційне мовлення в Україні розпочалося з

першим випуском новин у лютому 1956 року, коли в ефір уперше вийшла інформаційна програма. Який вигляд вона тоді мала, зазначає у спогадах дослідниця телебачення Т.В. Щербатюк: “Тоді диктор просто зачитував новини. Відеоряд з’явився лише через три роки. Програма новин називалася “Телевізійний кіножурнал”. Звісно, поява таких передач пов’язана з розвитком професії тележурналіста”. [18]

У першу половину 90-х років “спостерігалися перебудовані зміни в інформаційному телемовленні, а саме: реорганізація програм, включаючи такий важливий аспект, як перехід від дикторського до журналістського (авторського) телебачення; створення програм нового типу з новими візуально-вербальними характеристиками”, – зазначає В.В. Гоян.

Порівняно з попередніми роками сьогоденні новини загальнонаціональних телеканалів є здебільшого яскравими і насиченими. [10] Як змінилося бачення інформаційних випусків на загальнонаціональних телеканалах за останні десять років, можна простежити на прикладі “Нового каналу”, що розпочав мовлення 1998 року. Якщо взяти ВМЗ за 1999 рік (тобто короткі форми новинних повідомлень, які ще називають «начитками» ведучого у студії), які видавалися в ефір у новоствореній тоді програмі “Репортер” і подивитися на форму їхньої подачі, можна побачити, що вона була офіційною, інформативною та безособовою. Як приклад, далі наведено текст ведучого за 13 грудня 1999 року: “Учора ввечері урочистим нагородженням завершився конкурс “Студент Києва – 99”. Найкращих студентів визначали за чотирма номінаціями: суспільні, природничі і технічні науки, а також “Мистецтво і культура”. Участь у конкурсі цього року брали 950 студентів з тридцяти семи столичних закладів. Лише двадцяттеро з них вийшли до останнього туру конкурсу, в якому захищали фахове завдання. За результатами фіналу визначено чотирьох

переможців...” Цей стиль був характерний для новин 90-х та початку 2000-х років.

2010-го року у ВМЗ програми «Репортер» можна прослідкувати уже більше емоційно забарвлених слів та навіть простежити звернення безпосередньо до аудиторії, що може свідчити про перехід до формату “інфотейнмент”, тобто інформації з елементами розважального шоу: “Модниці, тримайтеся за стільці! Неперевершені вбрання виставили у столичній галереї. Щоправда, усі вони – крихітні, а їх власниці – ляльки. Виставка має назву “В ательє у Музи”. Там – двадцять ляльок, усі вбрані у стилі арт-деко. У вишуканих сукнях, екстравагантних капелюшках і взутті на підборах. Шість “най-най” незабаром поїдуть до Москви боротися за титул найкрасивішої” (новина від 7 жовтня 2010 року). ВМЗ, які пишуть на Новому каналі зараз, ще більше емоційні, а лексика може бути розмовною: “Сотні людей у Чикаго зібралися разом, щоб відгамселити один одного подушками. Весела бійка захопила усіх: чоловіків та жінок, підлітків та геть маленьких дітлахів” (новина від 8.04.2013 р.). “У Німеччині – погоня за злою черепахою, яка покусала 8-річного хлопчика. За її голову призначили винагороду – тисячу євро. Історія така. В одному з Баварських озер хтозна звідки завелася величенька черепаха...Усе було добре, поки тварина не хапнула за ногу дитину. Тоді місцеві чиновники вирішили – годі! Викликали з відпусток пожежників і відрядили їх на пошуки хуліганки” (новина від 13 серпня 2013 р.).

Та якщо у ВМЗ ще дотримуються принципу безособовості, то у сюжетах програми «Абзац!», що виникла після переформатування програми “Репортер” до дайджесту, журналіст взагалі має право писати від свого імені (“зараз я перевірю”, “я шокований”), бути суб’єктивним і вживати такі фрази, як “те, що мені хоче впарити виробник”, “банальщина”, “лупить по гаманцеві”,

“закіс під натуральність”.

Зрештою, після появи тенденції до розважальності у деяких програмах, зокрема, в “Абзаці!” на “Новому каналі” журналісти мають право упереміш з інформацією видавати свої “рефлексії на тему”: “мені стало цікаво провести експеримент”, “ось такий-от сміливий хлопець”, “мене це, звісно, не спинило”.

Подібні конструкції використовують і журналісти програми «Заробітчани» (сезон 2018-2019 рр.), прислухаючись до власних емоцій, відчуттів і станів і передаючи їх глядачеві через призму власного сприйняття. Стає очевидним, наскільки кардинально змінилася подача інформації. Ще десять років тому вислови “від себе і про себе”, сленг і простонародні слова було заборонено до вживання в ефірі, проте зараз можна простежити наближення мовлення медійників до максимально неформального, яким послуговуються пересічні українці. Редакції інформаційних програм пояснюють введення в мовлення журналістів такого роду конструкцій потребою стати ближчими до глядачів.

Відхід від серйозної манери мовлення простежується не лише у текстах та вільній інтонації начитки. Також її різним чином підкреслюють спецефектами, зміною кольорів зображення під час монтажу та музичним супроводом. Такі зміни простежуються не лише в розважально-інформаційній програмі “Абзац!” на “Новому каналі”, але й у класичних новинах на “1+1” та “СТБ”.

Про персоніфікацію новин як загальноновизнану тенденцію на сучасному телебаченні неодноразово говорили українські дослідники телебачення. [10] Утім, зараз ця тенденція набуває нового звучання, адже журналіст не лише з’являється у кадрі під час стендапу, а й перебуває у ньому перманентно. За рік після існування такого принципу у програмі “Абзац!”, 2015 року його почали використовувати також телеканали “1+1” (“ТСН”) та “СТБ” (“Вікна-

Новини”).

Чому в інформаційних програмах відбуваються такі помітні зміни? Дослідники вказують на те, що причина може бути в орієнтації на сучасну аудиторію [2, с.83]. Теперішні глядачі стали перебірливими. Якщо раніше до того, що “сказали по телевізору”, прислухалася вся країна, з появою кабельного, супутникового та інтернет-телебачення глядачеві вже замало просто отримувати інформацію, навіть розважальну. Тому за інфотейнментом з’явилося нове поняття: ед’ютейнмент. “Комерціалізація телебачення спричинила витіснення освітньої функції коштом розважальної. Водночас дослідницьке відчуття закону “криз у культурі” спонукає науковців та медійних працівників пропонувати альтернативні форми подання інформації, які втілюються в ед’ютейнменті – освіті через розважання”, – пише дослідниця телебачення В.В. Бабенко [1, с.173].

В українському інформаційному мовленні ед’ютейнмент проявляється через популярність побутових порад, де глядачеві ледь не у формі майстер-класу розповідають, скільки соди покласти у сік, щоб перевірити його на справжність, як вивести нітрати з петрушки чи як самому зшити новорічну іграшку. У такому форматі люди вже не просто розважаються, а ще й чомусь навчаються.

Актуальним на сьогодні є й сленгове поняття “вужькомовлення”, яке означає, що телепослуги стають орієнтованими на специфічні інтереси. Кожен телеканал займає власну нішу та орієнтується на власну аудиторію. “ІСТV”, наприклад, має переважно чоловічу аудиторію, “СТБ” – жіночу, а “Новий канал” – молодь. Телеканали орієнтуються на інтереси своїх глядачів (отже, маємо ситуацію, коли не глядач “підтягується” до журналіста, а журналіст підлаштовується під пересічного глядача, тим самим не сприяючи інтелектуальному розвитку останнього). По суті, інформаційний потік настільки великий, що глядач може і не згадати, що саме він нещодавно дивився, але

важливо, щоб людина передивилася випуск до кінця і не перемкнула на інший канал. [13]

Автор книги про сучасні новини Ален де Боттон вважає, що інформаційні потоки надто великі і перевищують наші можливості по визначенню важливості новин [13; 19] Редакції застосовують усі можливі прийоми для того, щоб привернути увагу аудиторії якщо не через зміст, то через форму. При цьому редактори враховують, що люди, які виросли в епоху інтернету, мають принципово інше мислення: телебачення, кіно, театри здаються їм повільними. “Нове покоління” звикло до стислішої форми подачі будь-якого матеріалу, до кліпової форми подачі – яскравої, ємної і стислої. На телебаченні такі підлаштування під потреби молоді проявляються у швидкій зміні кадрів, кожен з яких змінюється кожні одну-дві секунди, у той час, як 10-15 років тому один кадр в середньому займав 2-4 секунди.

Ще одна зміна, яку диктує інформаційній програмі аудиторія – це вимога бути мобільним і технічно підкованим. По-перше, йдеться про використання телеканалами ресурсу YouTube як джерела відеоповідомлень, а також соціальних мереж. Тексти в новини часто написано за відео чи коментарями із соціальних та відеоплатформ. Таке практикують на телеканалах “1+1”, “5 каналі”, “Новому каналі”, “СТБ”, рідше “ICTV” та “Інтері”.

У той же час, поруч з використанням неякісного, але оперативного відео з інтернету, загальнонаціональні телеканали перейшли на якісне цифрове мовлення і постійно удосконалюють систему трансляції. Зокрема, на “Новому каналі” 2014 року було впроваджено нормалізацію гучності, за якої більшість контенту автоматично приводиться до єдиного рівня гучності ще на сервері, перебуваючи у вигляді файлів. Наприклад, при переході на рекламу тепер нема перепадів звуку. Система має ряд

переваг, дозволяє проводити технічний контроль матеріалів автоматично. Якщо раніше за монітором сидів спеціаліст і віддивлявся матеріал від початку до кінця, тепер система сама знаходить ті чи інші проблеми у файлах та інформує про них.

Інший аспект технічної підкованості полягає в умінні журналістів користуватися найновішим обладнанням, застосовуючи його в роботі під час прямих ефірів, а також у сюжетах новинних та інформаційно-розважальних програм. Іншими словами, журналіст новин – це конвергентний журналіст.

За Новим тлумачним словником української мови, конвергентність – це “наявність в неспоріднених організмах подібних ознак, що виникають унаслідок пристосування цих організмів до однакових умов життя; збіг ознак, властивостей у явищах, між собою не пов’язаних”. [11, с.308]

У телевізійному світі конвергентність означає, що кореспондент може працювати одночасно на усі види мас-медіа і створювати тексти і для радіо, і для газет, і для телебачення. Журналіст з’являється у кадрі з гаджетами і зчитує з них інформацію, фотографує щось на новітні пристрої або знімає відео, і все це потім використовує у власному матеріалі.

Змінюється і професійна техніка, з якою працюють журналісти. Відеокамери пишуть на цифрові носії, касети SX змінили на диски XD Cam або картки. О. Хоменко вважає, що передумовами конвергентної журналістики стали занепад “старих медіа” (традиційні газети, радіо, журнали, ТБ) поява нових каналів комунікації (цифрові телефони), інтернет (веб-сторінки, пошта, блоги); поява нових медіа (інтернет-ЗМІ, цифрове мовлення, створення персоналізованого контенту); зменшення вимог до якості відео; інтерактивність (статистика відвідуваності сайтів певних телеканалів та коментарі на цих сайтах дають краще

зрозуміти, чого хочуть люди і залучати їх до створення контенту). [17]

Наявність власних сторінок у соціальних мережах та онлайнної платформи програми теленовин є ще однією тенденцією порівняно з можливостями кінця 90-х. Кореспондент “Бі-Бі-Сі“ Майк Вулдрідж згадує, як брав інтерв’ю за посередництвом інтернет-форуму у Далай-лами і пересилав його через комп’ютер у студію свого телеканалу. Цей епізод, на нашу думку, яскраво характеризує зміни, що відбуваються останнім часом з телевізійними технологіями: “Далай-лама вдягнувся у своє червоно-коричневе з жовтим убрання і підійшов до ноутбука, який ми поставили на стіл. Ми були в його штаб-квартирі у вигнанні біля півніжжя Гімалаїв на півночі Індії. Ми були в прямому ефірі на “Бі-Бі-Сі ньюз онлайн“. Для мене це було так само незвично, як і для нього. Люди відправляли електронною поштою питання з усього світу. Я надав Далай- ламі можливість вибирати; завдяки обладнанню ми робили це першими в Індії; люди могли чути і бачити, як він їм відповідає. Минає певний час, поки слова і картинки дійдуть до Лондона, а потім на монітор комп’ютера, тож він міг бачити останні епізоди розмови на ноутбуку. Він засміявся характерним для нього нестримним сміхом. Заразливий ентузіазм Далай-лами, викликаний нашим новітнім приладдям, змусив мене задуматись над тим, як сильно змінилася наша робота“. [2, с. 422].

Отже, за останні 15 років вигляд української інформаційної телепрограми зазнав оновлення: новини прикрасили спецефектами і музикою, додали кліпового монтажу, емоційності у тексти. Обладнання, з якого щодня транслюють програми, стало якіснішим, з’явилися цілі віртуальні студії. Дещо змінилася тематика (культурна тематика практично не потрапляє до верстки загальних новин) та власне подача інформації змінилася від офіційно-ділової ближче до розмовної. Поряд з класичним

інформаційним та рідкісним як на сьогодні інформаційно-аналітичним мовленням, сьогодні розважально-інформаційне телебачення є найпоширенішим типом інформаційної програми в Україні. За таких умов журналістам важливо розуміти, що як би не хотілося розважити глядача, але форма все одно не повинна переважати над змістом.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бабенко В. Комунікативна відповідальність телебачення: естетика розважальності // Теле- та радіожурналістика. – 2012. – Вип. 11. – С. 173.

2. Бойд Е. Ефірна журналістика: Технології виробництва ефірних новин. – К., 2007. – 429 с.

3. Гвоздев В. Трансформації ЗМІ та медіа аудиторії в умовах глобалізації // Наукові записки Інституту журналістики : науковий збірник / за ред. В.В. Різуна ; КНУ імені Тараса Шевченка. – К., 2012. – Т. 47. – квітень-червень. – 192 с. – С. 38

4. Гоян В. Типові та жанрові особливості інформаційної телепрограми, – К: 2001. – 65 с.

5. Гоян В. Інформаційна телевізійна програма: типологічна характеристика, параметри діяльності журналіста: автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.08 / В. В. Гоян ; Київ. нац. ун-т імені Тараса Шевченка. – К., 1999. – 23 с.

6. Гоян В.В. Телебачення як вид журналістської творчості: візуально-вербальні компоненти екранної комунікації : автореф. дис. д н. із соц. ком.: 27.00.01 / В.В. Гоян. – К., 2012. – 36 с.

7. Дацюк С. Современное новостное производство. – М. : Искусство, 2000. – 83 с.

8. Іванов В. Ознаки і риси мас-медіа // Наукові записки Інституту журналістики : науковий збірник / за ред.

В.В. Різуна ; КНУ імені Тараса Шевченка. – К., 2010. – Т. 40. – липень-вересень. – С. 45.

9. Іванов В. Основні теорії масової комунікації і журналістики : Навчальний посібник / За науковою редакцією В.В. Різуна. – К. : Центр Вільної Преси, 2010. – 258 с.

10. Недопитанський М. Технологія теленовин / М. Недопитанський [Електронний ресурс]// Електронна бібліотека Інституту журналістики. – 2006. – Режим доступу: <http://journalib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=1459>. – 05.11.2014.

11. Новий тлумачний словник української мови у 4 т – К.: «Аконіт», 1998. – Т. 4 – С. 500.

12. Почепцов Г. Від Facebook'у і гламуру до Wikileaks : медіа комунікації. – К.:Спадщина, 2012. – 464 с.

13. Почепцов Г. Новое в теории журналистики: Аллен де Боттон о роли новостей в современном мире [Електронний ресурс] / Почепцов Г. // Media Sapiens. – 2014. – Режим доступу:http://osvita.mediasapiens.ua/ethics/manipulation/novo_e_v_teorii_zhurnalistiki_alen_de_botton_o_rol_i_novostey_v_sovremennom_mire/. – Дата доступу: листопад 2014.

14. Різун В. Основи журналістики у відповідях та заувагах / Київ. нац. ун-т імені Тараса Шевченка. – К., 2004. – 80 с.

15. Федорів Т. Організація праці в редакції теленовин : Зб. пр. наук. – дослід. центру періодики. – 2003. – Вип. 11. – С. 511 – 519.

16. Хейс Кит. Практическое пособие телерепортера: как завоевать симпатии зрителей [Електронний ресурс] // Телекритика. – 29.05.2002. – Режим доступу: <http://www.telekritika.ua/media-rinok/media-svit/2002-05-29/200>. – Дата доступу: 25.03.2014.

17. Хоменко О. Конвергентна журналістика : що це таке? [Електронний ресурс] / О. Хоменко // Редакторський портал. – Режим доступу: <http://www.redactor.in.ua/internet/272.html>.

– 28.05.2010.

18. Щербатюк Т. Украинское телевидение как тип республиканской телевизионной программы. Формирование и современные тенденции развития: Автореф. дисс. ...к. филол. н. – К., 1982. – 23 с.

19. Botton de A. The news: a user's manual. – New York, 2014.

Полишко Сергій Миколойович

*Кафедра кiно-i телемистецтва Інституту журнaлістики
Київського національного університету імені Тараса
Шевченка*

ОСОБЛИВИЙ ЖАНР ТЕЛЕВІЗІЙНОГО ФІЛЬМУ

Однією з тематичних форм пізнавального кiно й телебачення є фiльми та телевізійні програми, що розповiдають про музеї. Вони мають стiльки специфічних особливостей як у побудові драматургії, так і в техніці зйомки, що справедливо можуть розглядатися як особливий жанр. По-перше, їхня сценарна основа може бути повністю позбавлена драматургічного конфлікту та взагалі не мати ознак класичної схеми побудови драматургічного твору. Найчастіше в сценаріях «музейних» фiльмiв взагалі немає зв'язки, місце якої займає експозиція – розповідь про події, що передували створенню музею. Зазвичай у них відсутня і кульмінація – головна подія; немає конфлікту та його розгортання тощо. Це наближає такі екранні твори до інформаційного сюжету, однак у них немає вихідного інформаційного приводу. Таких особливостей ще чимало.

Власне, «музейні» фiльми ближче за все до жанрiв пізнавальної лекції та пізнавального нарису, однак головним у них є, навіть, не інформація, а естетичне враження, яке залишається у глядачiв після знайомства з предметом екранної розповіді. Невипадково, що більшість глядачiв несхвально оцінюють наявність у більшості «музейних» телепрограм ведучого, яка (а здебільшого це саме жінки) відволікає від безпосереднього візуально-естетичного сприйняття творiв мистецтва та історичних артефактiв. Чи не саме тому більшість високохудожніх телепрограм про музеї, в кадрі яких активно діють креативні ведучі, є не стiльки розповіддю про музейні експозиції, скiльки дослідницькими розвідками, в ході яких автори намагаються

розкривати перед глядачами більш-менш сенсаційні відкриття, здогадки, невідомі факти з життя й творчості митців, збирачів музейних колекцій. Це перетворює подібні екранні твори на фільми-розслідування на мистецькому матеріалі.

Зрозуміти авторів таких творів неважко – більшості телекінематографістів просто розповідь про музейні колекції здається завданням, негідним їхніх художніх амбіцій.

Свої проблеми і в операторів таких екранних творів.

Зйомки музейних об'єктів, зокрема – різноманітних документів і вітрин з документами, фотографіями, предметами, та іконографічних матеріалів – картин, гравюр, фотографій, надзвичайно копіткі, оскільки вимагають необхідності майже в кожному кадрі позбавлятися будь-яких лінійних викривлень і неточної передачі світла й кольору.

Проблема викривлень почасти дійсно стає проблемою через незручне розташування об'єкта зйомки і вимагає достатньо складних маніпуляцій з налаштування певного положення штатива й досягнення паралельності об'єкта зйомки та лінзи об'єктива.

Ще складнішою є проблема передачі реальних кольорів.

Скажімо, при зйомці живописного полотна треба доволі точно зафіксувати не тільки загальну кольорову гаму, але й усі відтінки кольорів, котрі не тільки невіддільні від змістової частини картини, але й дуже часто і є її головним мистецьким змістом.

На жаль, переважна більшість операторів не володіє майстерністю подібних зйомок без спеціального обладнання, використання якого зазвичай викликає різке несприйняття музейних працівників.

Для цього найчастіше застосовуються джерела розсіяного світла достатньо великої площини. Це можуть

бути софтбокси, великі прилади з люмінесцентними лампами, різні розсіювачі перед освітлювальними приладами й матові відбивачі.

Одним з прийомів зйомки об'єктів, що мають багато зеркально-відбиваючих поверхонь (скло, блискучі металеві вироби тощо) є зйомка об'єкта у світловому кубі. Світловий куб являє собою коробку, стінки якої складаються з білої матової напівпрозорої тканини, паперу, або такого ж пластику. Об'єкт зйомки освітлюється через стінки світлового куба. Камера знімає об'єкт через невеликий відтвір у стінці світлового куба. Завдяки цьому на об'єкт зйомки падає розсіяне м'яке світло, виявляючи об'єм об'єкта та не утворюючи тіней. У дзеркальних поверхнях відбиваються тільки білі стінки світлового куба. Якщо б зйомка йшла без цього пристрою, то здебільшого на дзеркальних поверхнях об'єкта зйомки були б помітні не тільки освітлювальні прилади, але й камера, оператор і весь інтер'єр приміщення.

Окрім того, величезну проблему іноді становлять світлові відбитки скла, яке захищає живописне полотно або документ. Про те, щоб вийняти об'єкт зйомки з рами чи захисних кріплень, здебільшого не може бути й мови. Але ж у кадрі не повинно бути жодних відблисків, світлових плям і тіней, не кажучи вже про віддзеркалювання самого оператора чи інших навколишніх об'єктів. Для усунення цих дефектів освітлення використовують спеціальні схеми штучного освітлення, які компенсують сторонні світлові елементи й тіні. Окрім цього, можна застосовувати поляризаційні світлофільтри, що видаляють віддзеркалювання з діелектричних поверхонь.

Достатню складність являють і технології отримання адекватного зображення в ході пост-продакшну. Якщо можна використовувати можливості комп'ютерної обробки відеоматеріалу, поруч з об'єктом зйомки розміщують тест-об'єкт – стандартні сірі та кольорову контрольні шкали,

кожне поле яких стандартизоване за кольором і коефіцієнтом відбиття.

У подальшому – під час друку кінокопії, або комп'ютерної обробки матеріалу, орієнтуючись на зображення контрольних шкал, можна дуже точно підібрати яскравість, контрастність і кольори кадру, які повністю будуть відповідати характеру об'єкта зйомки.

Окремий вид роботи з документами та іконографічним матеріалом – їх додаткова художньо-драматургічна обробка. Маються на увазі випадки, коли треба включити матеріал у загальний емоційно-драматургічний розвиток екранної дії. Це може бути кольорове поєднання документа з попередніми або наступними кадрами, відтворення емоційної обстановки подій тощо.

Для цього можна використовувати зйомку за допомогою кольорових світлофільтрів на освітлювальних приладах. Найкраще використовувати невеликі прилади з керованим променем. Скажімо, вузький промінь червоного світла, спрямований на документ, здатен ефективно передати трагічну, або революційно-піднесену атмосферу подій; синій, або жовтуватий кольори – відтворити атмосферу давніх подій тощо.

Така зйомка вимагає і від оператора, і від режисера глибокого й точного розуміння змісту документованих подій, місця кожного подібного кадру в загальній монтажній конструкції майбутнього екранного твору.

Найуважливіше і найобережніше слід працювати з документами та іконографічним матеріалом у тих випадках, коли з ними потрібно проводити певні маніпуляції. У цьому випадку найкраще попередньо зробити копії. Але якщо такої змоги нема, слід пам'ятати, що будь-який документ або музейний експонат – частина історичної пам'яті людства і потребує дуже шанобливого до себе ставлення, яке виключає будь-які пошкодження.

Отже, створення начебто простих за драматургічним змістом «музейних» та «архівних» фільмів і телепрограм у дійсності є дуже складним завданням, яке вимагає не тільки спеціальної фахової майстерності, але й глибокого розуміння предмету й матеріалу. Чи не тому переважна більшість навіть високопрофесійно відзнятих фільмів і телепрограм, присвячених музеям, в тому числі телесеріалів, є просто екскурсією музейними залами – теж потрібній екранній формі, але розрахованій тільки на достатньо вузький сегмент телевізійної аудиторії, переважно на спеціалізованих телеканалах.

Тим більшої уваги заслуговує досвід створення «музейних» фільмів, набутий наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття митцями Української студії телевізійних фільмів. Йдеться про великий цикл телевізійних фільмів «Музеї Києва» (1995 – 2000 рр.)

Слід одразу ж зауважити, що в роботі «Укртелефільму», який працював у системі Держтелерадіо, були принципові відмінності від кіностудій Міністерства культури.

Створюючи величезну кількість документальних і науково-популярних фільмів, розрахованих для показу в кінотеатрах, радянська кінематографія у дійсності працювала тільки для керівництва галузі та фестивальних показів. Перелік неігрових фільмів, які склали репертуарний фонд обласних баз кінопрокату – безпосередніх дистриб'юторів кінофільмів, яскраво демонструє цю ситуацію: в прокаті були тільки фільми обсягом до 10 хвилин на загальноцікаву для масового глядача тематику та фільми важливого загальнополітичного змісту, які обов'язково розповсюджувалися за особливою рознарядкою. Абсолютна більшість навіть цікавих і визначних неігрових стрічок не доходила до глядача через фінансову збитковість кінодокументалістики.

Зовсім іншим був стан екранного показу телевізійних

фільмів. Навіть фільми, прийняті «для місцевого показу», мали багатомільйонну аудиторію на екранах республіканських телестудій. Що вже казати про фільми, які тиражувалися з грифом «для загальносоюзного обміну»! Це означало, що копії таких фільмів, переважна більшість яких мала хронометраж від 20 хвилин до повнометражного, включалися до фільмофонду всіх обласних телестудій і навіть в ході одноразового показу отримували аудиторію в кілька мільйонів глядачів.

Що вже казати про фільми, які залишалися в постійному фільмофонді!

Природно, що така ситуація вимагала від авторів телевізійних фільмів, основними виробниками якої були творче об'єднання «Екран» Центрального телебачення та студія «Укртелефільм», постійного пошуку цікавої та зрозумілої мільйонам глядачів неігрового телекіно екранної мови. І це в той час, коли нормативи на виробництво телевізійних фільмів у всіх фінансово-виробничих позиціях були значно жорсткішими, ніж в кінематографії!

Не дивно, що в жорстоких умовах пострадянського недофінансування кіногалузі майстри «Укртелефільму» протрималися значно довше, ніж кінематографісти «Укркінохроніки» та «Київнаукфільму».

Однак фінансова криза і їх змусила обирати такі жанрові й тематичні форми, які «вписувалися» в мізерні обсяги державного фінансування.

Одним з цих напрямків і стали «музейні» фільми. До них можна певною мірою віднести і серіал «Історія Києва» (автор-режисер Г. Десятник, оператор М. Ковальчук), і цикл «Київські зодчі» (автори переважної більшості фільмів Г.Десятник, М. Кальницький, режисер В. Соколовський), але найповніше тема цієї статті стосується циклу телефільмів «Музеї Києва», створеного автором-режисером Григорієм Десятником та оператором Михайлом Ковальчуком.

Логічно було б, враховуючи складну виробничо-фінансову ситуацію, працюючи над фільмами про київські музеї, обмежитись формою екскурсії, але автори обрали інший шлях. Майже всі фільми – не стільки огляд музейних експозицій, скільки розкриття на матеріалі цих експозицій певного історико-драматургічного матеріалу. При такому підході чи не найважливішим у створенні фільмів ставав вибір драматургічної форми закадрового тексту.

На жаль, дикторські тексти переважної більшості пізнавальних фільмів не визначалися і не визначаються креативністю. Здебільшого це стандартний дикторський текст, який інформує або виявляє точку зору автора.

Найскладнішим було завдання створити фільм про Музей історії Києва. На той час ні його працівники, ні кияни не знали про подальшу драматичну долю чудового зібрання, відкритого до 1500-річчя столиці України. Зусиллями бюрократичної чиновної еліти музею на багато років потому було викреслено з культурного життя міста, викинуто з історичного, чудово прилаштованого до музейних потреб Кловського палацу.

Але й історична доля попередників музею була не менш драматичною. Саме тому фільм було названо «Щастя Кіндрата Лохвицького». Археолог-аматор, відкривач Золотих воріт, Кіндрат Лохвицький був палким ентузіастом створення першого київського музею, який зник під тиском такого ж чиновного невігластва за сотню років до свого наступника – Музею історії Києва.

Поєднати історію музею з історією Києва, показати музейні експозиції та емоційно надихнути глядача на актуальні роздуми про історичну долю та сьогодення... Для цього потрібен був найвиразніший драматургічний прийом. Ним став закадровий текст від імені самого Кіндрата Лохвицького, від якого не залишилося не тільки портрета, але й могили на давно порослому чагарником старовинному щекавицькому кладовищі.

Глядач побачив історію музею, історію міста очима його першого археолога. Неначе душа пристрасного ентузіаста провела глядачів нелегкими шляхами боротьби за київський музей. На екрані оживають його роздуми над минулим і сучасністю; він неначе постійно поруч київських істориків і можновладців. «Як радісно бачити, – чує у фіналі глядач «голос» К. Лохвицького, – як діти приходять дивитися на справу твоїх рук. Можливо це і є щастя».

Набутий досвід створення цього надзвичайно складного поєднання історичного зображення та суб'єктивного саморозкриття екранного героя Г. Десятник пізніше повною мірою реалізував у дикторському тексті повнометражного фільму, присвяченого Григорію Сковороді, «Пейзаж душі після сповіді» (режисер В. Політов), розкривши гіпотетичну віртуальну еволюцію філософської позиції геніального українського філософа.

...Кожен з київських музеїв має і власне обличчя, і власну – іноді дуже складну, історію. Звідси і різні підходи до створення окремих фільмів.

Розповідь про Національний музей історії України – це, власне, розповідь про історію України на матеріалах музею. Майже так само побудовано драматургію фільму «Сходинки в минуле» – про Археологічний музей Інституту археології НАНУ.

А ось фільм про музей-майстерню визначного українського скульптора й кінорежисера Івана Кавалеридзе названий «Шлях Івана Кавалеридзе», побудовано на віртуальній екранній подорожі від одного до іншого пам'ятника, що були збудовані в Києві за проектами майстра. Осердям цього багаторічного шляху став у фільмі Музей І.П. Кавалеридзе.

Стрічка «У храмі Фармації» розповідає про київський Музей-аптеку. У картині неначе ожила історія фармацевтики, що переплітається з історією знаного київського німецького роду Бунге, якому історична аптека

належала. В дикторському тексті авторські рядки органічно поєдналися з народними заклинаннями, текстами цілющих молитов, уривками з алхімічних та фармацевтичних трактатів. Така складна структура повністю себе виправдала, передаючи живий процес історичних пошуків фармацевтики. І водночас зображальний ряд було ретельно побудовано на послідовному показі експонатів музею – від залу до залу.

Історія, тільки медицини, неначе оживає і в експонатах Національного музею медицини України, якому присвячено фільм «Коли оживає історія».

Саме це – своєрідне оживлення, відновлення історичних процесів людської творчості на музейних матеріалах, було покладено в основу більшості фільмів циклу.

В інших фільмах, присвячених, наприклад, художнім музеям, глядач неначе переходить із зали до зали, постійно відчуваючи нерозривний взаємозв'язок митців різних поколінь, різних мистецьких шкіл.

Це створює постійний ефект присутності глядача. Автори свідомо пішли на неспішність монтажного ритму фільмів задля збереження благоговійного стану людини перед шедеврами творчого генію.

Дуже складні завдання поставали при зйомці «музейних» фільмів перед кінооператором М. Ковальчуком. Необхідно було не тільки подолати статичність об'єктів, більшість з яких не можна було не те що переміщувати, але й торкатись. Надзвичайну складність являє і постійна боротьба з відблисками скла, яке прикриває переважну частину експонатів і картин.

Начебто технічна проблема, але її недооцінка вкрай негативно могла вплинути на екранне сприйняття, чому є безліч прикладів у практиці телебачення.

В операторській роботі було знайдено ефективний баланс між експонатами та навколишнім середовищем.

Філігранна техніка освітлення та віднайдення єдино можливих точок зйомки в сукупності із застосуванням кольорових світлофільтрів дозволили не тільки змусити численні музейні експонати жити на екрані, але й створити емоційні образи музейних залів, історичного часу.

На жаль, технічні можливості студії того часу не дозволяли застосувати комбінаторні методи зйомок і наступної комп'ютерної обробки зображення, але натомість у зйомках і монтажі було збережене цілісне відчуття присутності глядачів при історичних та мистецьких подіях становлення національної долі.

Тематичні музеї не є найзахоплюючим туристичним об'єктом. Але коли ми відчуваємо у їх стінах живий голос Історії – німі експонати оживають і стають повчальними аргументами у вічній суперечці між косністю та ентузіазмом, чиновною бездушністю та живим пульсом часу.

Не дивно, що кількість незчисленних повторних показів фільмів з циклу «Музеї Києва» на національних телеканалах не має світових аналогів.

Посеред наростаючої на телевізійних екранах тотальної шоу-бездуховності, ці останні фільми українського неігрового телевізійного кіно були і ледве не останньою животворящою краплиною художньої кінотворчості в цій галузі.

Рогова Тетяна Арнольдівна

Кафедра журналістики Запорізького національного університету

ФІЛОСОФІЯ ДОБРА В ТЕЛЕВІЗІЙНОМУ КОНТЕНТІ (НА ПРИКЛАДІ ПРОГРАМ КАНАЛУ СТБ «СЮРПРИЗ, СЮРПРИЗ! ТА «ЦІЄЙ МИТІ РІК ПОТОМУ»)

Тема філософії добра на телебаченні не нова, проте щороку вона трансформується під впливом різноманітних факторів: політичної та суспільної ситуації, появи нових екранних форматів. Про філософську категорію «добро» говорив ще Піфагор, ставлячи її поруч з істиною та красою. Цей принцип актуальний і для сучасного телевізійного екрану: глядач став більш вибагливим: він хоче не лише споглядати естетичний контент, але і отримувати правдиву інформацію з мінімальним негативним відтінком.

У творчості польського педагога Я. Корчака добро ототожнювалось із емпатією: «Мені здається, що добра людина – це така людина, яка має уяву і розуміє, як це іншому, вміє відчувати, що відчуває інший» [4, с. 241]. На жаль, з екрану телевізора цього прямо не навчити, проте можна викликати емоції, поспівчувати та вчинити якусь дію: переказати гроші, запропонувати роботу, допомогти порадою чи іншими матеріальними благами.

Дослідник Г. Онищак, аналізуючи проблему добра і зла в лінгвістиці, приходять до висновку, що це універсальні категорії та представлені у різних культурах із самого початку їх формування. При цьому автор уточнює: «добро пов'язане з духовним світом людини: як би не визначалося джерело добра, воно твориться людиною як особистістю, тобто свідомо» [6, с. 142]. З цим важко не погодитися, оскільки моральність та правильність поведінки можна контролювати лише на свідому рівні: поставити щось собі за мету, закрити певний гештальт, тобто зробити

справу, яка зробить людину впевненішою, а стосунки з життям більш гармонійними.

Телевізійні історії змушують глядача замислитися: «А як би я повів себе у цій ситуації?», «Чи зможу я це зробити?», «Що мені заважає зробити так само?» тощо. Говорячи про науковців, які підіймали тему добра у своїх розвідках, треба зазначити О. Білоус, Н. Кочубей, О. Поплавського О. Холода та інших.

Львівська дослідниця О. Білоус розглядає добро на екрані з позиції патріотичного виховання дітей та молоді. На її думку, однією із заporук успішного виховання покоління можна вважати «систематичний, регульований психолого-педагогічний процес використання передач регіонального телебачення в контексті утворення у свідомості дітей неповторних етнічних, культурних, мовних, історичних, звичаєвих цінностей» [2, с. 159]. Цей же принцип може використовуватися, коли ми переглядаємо і мотиваційні програми, де історія однієї людини змушує змінити своє уявлення про ситуацію чи можливості. Продемонстрований приклад може стати приводом для батьків поговорити про проблеми, або спонукати дитину висловити свою позицію на предмет того, як вона вчинила у конкретній ситуації.

На тлі засилля політичних, воєнних, кримінальних новин, численних невибагливих розважальних шоу глядач безумовно прагне отримати і порцію такого телевізійного контенту, який би змушував вірити у добро. На думку О. Холода, майже всі телевізійні шоу беруть на себе роль трансформатора. Про це науковець говорить так: «Розважальні програми на телебаченні виконують компенсаторну функцію: вони дозволяють забути негоди і злі вчинки...» [10, с. 329]. Недарма аналізовані програми виходили ввечері у п'ятницю – наприкінці робочого тижня, коли глядач повертається додому після важкого робочого тижня та хоче відпочити.

В українському телевізійному просторі програм, які б мотивували, використовували базову категорію «добро», не так вже і багато. Навмисно уникаємо програм з релігійною тематикою, а також програм для дітей, де добро завжди перемагає зло. Нетиповими розважальними шоу у цьому контексті можна виділити «Цієї миті рік потому» та «Сюрприз, сюрприз!».

Як зауважує творчий колектив СТБ, проект «Цієї миті рік потому» має мотиваційний характер і демонструє як за рік українці можуть втілити свої мрії у реальність. Ключовим моментом стає обіцянка: «...чарівній ведучій Даші Трегубовій по той бік телеекрану. Вони мріють народити дитину, перемогти рак, схуднути, побороти страх... На досягнення мети в них є 365 днів» [9]. У першому, і поки що останньому, сезоні на екран вийшли 18 випусків.

Цікаво, але на офіційній сторінці проекту «Сюрприз, сюрприз!» на сайті СТБ не розміщений опис програми [8]. Проте про проект, безпосередньо до його появи в ефірі, багато говорила ведуча – Маша Єфросиніна. Вона наголошувала на тому, що подібних проектів ще не було на українському телебаченні, а окрім цього уточнювала: «Це шоу про життя, емоції, на які здатна людина. “Сюрприз, сюрприз!” – вагома відповідальність. У студії я стикаюся з вражаючими історіями. Фактично, у руки потрапляє кришталевий стан людини – її справжність» [1]. У першому і на сьогодні останньому сезоні проекту на екрани вийшли 14 випусків з вересня по грудень 2017 р.

Програма «Цієї миті рік потому» (31 серпня – 28 грудня 2018 р.) передбачає позитивний результат, проте не завжди його вдавалося досягти учасникам: не влаштоване сімейне життя, немає бажаного результату у схудненні, пошуку гарної роботи. Продюсери залишали і такі епізоди, що говорить про наближеність до реального життя, адже не всі плани реалізуються на 100%.

Спільним моментом для випусків шоу були справжні емоції: учасники плакали від горя чи щастя, не могли підібрати слів; глядацька зала також бурхливо реагувала на події оплесками, встаючи з місць, сміхом. Про це влучно сказала М. Єфросиніна: «Будь-який момент, кадр, слово, поведінка, подія – усе на верхній точці. “Сюрприз, сюрприз!” – це стан, коли бігають мурахи по шкірі» [там само]. Часто як перебивки монтувалися крупні та середні плани гостей із зали, особливо, коли жести чи поведінка ілюструвала емоції: здивування, сльози, плескання у долоні.

Для показу історії героїв у програмах використовувалися інтерв'ю у студії, відеосюжети про життя, побут; коментарі близьких та знайомих, а також – постановочне відновлення найемоційніших документальних подій з життя учасників програми. Важливим атрибутом у студії є екран для показу відеокadrів; зазвичай як своєрідний перформанс організується поява учасників. Усе це створює піднесену атмосферу, різноманітність емоційного сприйняття, що також налаштовує глядача на позитивні емоції.

В останній час помітне переплетіння понять та наукових напрямків, дифузія мистецьких та філософських сфер. Зауважимо: сьогодні категорія «добра» не лише трактується кожним по-різному, але й використовується у різних програмах на телебаченні, проте не настільки відкрито. На думку О. Поплавського, освітні програми – одні з тих, які не можуть обійтися без цього ключового аспекту. Проекти каналу СТБ, що потрапили у поле аналізу статті, не виконують прямо освітньої функції, проте можуть мотивувати глядача зробити щось аналогічно, або навіть краще. При цьому О. Поплавський додає: «Вміле використання ЗМІ служить добру, а зловживання приносить зло» [7, с. 207], з чим важко не погодитися, оскільки раціональне опанування методами та технічними засобами може мати як позитивний, так і негативний ефект. На

підтвердження наведемо епізод шоу «Сюрприз, сюрприз!», де ілюструвалась історія жителя Києва, який малюючи на стінах самотужки перетворив під'їзд у старому будинку в затишне місце, схоже на картинну галерею. За це герой програми Володимир Чайка отримав сертифікат на подорож до Парижу із можливістю відвідування Лувра [3].

Показово, що продюсери шоу обрали в якості ведучих молодих леді, відмовившись від образу авторитетних менторів. Програми розраховані на аудиторію від 14 років до 60+, проте її дивляться і молодші глядачі. У світі де, на думку Н. Кочубей, панує загроза, коли: «Діти починають орієнтуватися не на авторитет дорослих, а на інформацію, що надходить з екранних носіїв» [5, с. 17], важливо цей авторитет продемонструвати на екрані конкретним прикладом, що й буде спонукати для подальших звершень або змін.

На жаль, аналізовані у статті проекти не вийшли у 2-му сезоні, тож можна припустити, що вони мали невисокі рейтинги, або їх підготовка виявилася нерентабельною з фінансового боку, адже в кожній програмі було представлено багато життєвих історій, що вимагало відповідного обсягу підготовчої роботи. Можливо, таку ситуацію варто пояснити і тим, що це перші спроби урізноманітнити контент, але далеко не кожний глядач здатен сприйняти таку величезну кількість емоційної інформації. Мабуть саме тому аудиторія поки що не готова сприймати подібний формат і на часі класичні форми подачі, в яких було мало історій, але багато інтригуючих «підводок» до них. Однак безумовно, що теми добра, перетворення життя на краще конче необхідні українському телебаченню і пошук їх ефективних та популярних екранних форм слід продовжувати.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бахарева Т. Маша Ефросинина: «Сюрприз,

сюрприз!» – это шоу про жизнь, эмоции, на которые способен человек» / Т. Бахарева // Факты. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://fakty.ua/239771-masha-efrosinina-syurpriz-syurpriz-eto-shou-pro-zhizn-emocii-na-kotorye-sposoben-chelovek>.

2. Білоус О. Телебачення в системі національно-патріотичного виховання дітей / О. Білоус // Теле- та радіожурналістика, 2014. – Вип. 13. – С. 150–160.

3. Из подъезда «хрущевки» пенсионер сделал роскошный дворец с лепкой и портретами! - Сюрприз, сюрприз! СТБ. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.youtube.com/watch?v=1SF21A5T1SQ.

4. Корчак Я. Как любить детей / Я. Корчак. – Москва: Издательство АСТ, 2014. – 390 с.

5. Кочубей Н. Дитина в сучасній інформаційній культурі: проблеми добра і зла / Н. Кочубей // Вісник Інституту розвитку дитини: збірник наукових праць. – Вип. 29. – 2013. – С. 15–19.

6. Онищак Г. В. Добро та Зло як предмет наукового дослідження / Г. В. Онищак // Сучасні дослідження з іноземної філології. – 2014. – Вип. 12. – С. 141–149.

7. Поплавський О. Освітні передачі для дітей на українському телебаченні / О. Поплавський // Науковий часопис ЛІТУ імені М. П. Драгоманова. – Вип.5. – 2008. – С. 205 – 209.

8. СТБ. Сюрприз, сюрприз! Офіційний сайт каналу СТБ. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://surprise.stb.ua/ua/>.

9. СТБ. Цієї миті рік потому. Офіційний сайт каналу СТБ. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://rikpotomu.stb.ua/ua/>.

10. Холод О. Телебачення як соціокомунікаційна матеріальність / О. Холод // Психолінгвістика. - 2013. – Вип. 14. – С. 325–336.

Сніжко Андрій Сергійович
Кафедра журналістики і нових медіа
Київського університету імені Бориса Грінченка

ВТРАТА КОНТРОЛЮ: РИЗИКИ СУЧАСНОГО ТЕЛЕІНТЕРВ'Ю

Жанр інтерв'ю в сучасному медійному просторі набуває все більшого поширення та популярності. Це пов'язане передовсім з тим, що інтерв'ю, з одного боку, є провідним жанром журналістики, а з іншого, – технічним методом збору інформації. Завдяки новим можливостям медіа, а особливо – телебачення, можна бачити ефективно об'єднання жанрових та технічних ознак.

Інтерв'ю є процесом та продуктом, що формується в контексті певних комунікаційних ситуацій. В яких присутні елементи класичної моделі комунікації (суб'єкт та об'єкт комунікації, повідомлення, технічні засоби, аудиторія, результат), і в яких відбувається виокремлення суспільно значущої та актуальної інформації з подальшою її ретрансляцією. Проте не варто ототожнювати такі комунікації з розмовою чи бесідою, нехай вони і відбуваються з видатними персоналіями.

Зокрема, українська дослідниця К. Серажим вказує, що їх відрізняє мета: «метою спілкування в інтерв'ю є запит інформації, в той час як головною метою бесіди є обмін інформацією ...в інтерв'ю діалог йде між журналістом та інформованою особистістю, а в бесіді між інформованими особистостями, причому журналіст підкреслює свою «технічну» роль в аранжуванні комунікації» [1, с. 43].

Саме на телебаченні максимально реалізуються інтерактивні властивості інтерв'ю (від англ. «to interact» взаємодіяти (with); впливати одне на одного) – взаємозалежна здатність суб'єктів інформації (ведучих, експертів, модераторів) здійснювати інформаційний вплив

на об'єкти (гостя інтерв'ю, аудиторію), які при тому зберігають здатність мінятися місцями з першими. Це досягається завдяки можливостям контрпитань, заперечень, емоційних вивертів тощо. Інтерактивність може бути корисним інструментом розкриття особистих рис героя, заводячи його в розмові в нестандартну та активну комунікаційну ситуацію.

Проте в таких моментах завжди залишається ризик, що об'єкт інтерв'ю може перехопити ініціативу, справляти домінуючий вплив на ведучого чи журналіста, а відтак – взяти на себе контроль за результатом інтерв'ю (часто завідомого його плануючи).

Так, одним-двома невеликими провалами зі втрати контролю може бути змарноване будь-яке якісне інтерв'ю та творчий задум редакції. Тому дуже важлива попередня підготовча технічна робота: визначення типу, стилю та тональності інтерв'ю, мовних та психологічних інструментів, які допоможуть «поставити на місце» співрозмовника.

В типології інтерв'ю традиційно виділяють:

1. Повідомлення з синхронем (цитатою).
2. Кореспонденція з інтерв'ю-додатком.
3. Власне інтерв'ю.
4. Інтерв'ю-портрет [3, с. 181].

Якщо ж говорити про його тональність та стилістику, то можна звернутися також до загальновідомих рекомендацій BBC, які вирізняють три стилі інтерв'ю залежно від тональності: жорстке або hard-talk (для спілкування з політиками), м'яке або soft-talk (для спілкування з нейтральними персонажами) та емоційне інтерв'ю (гібридний стиль, де треба підкреслити певну емоцію героїв або відтворити настрій комунікаційної ситуації).

Практики радять ще до телеінтерв'ю визначити форму матеріалу, для якого воно записується. Від того,

якою буде кінцева форма інформаційного продукту, залежить вибір творчих і технічних засобів. Такий підхід також дозволяє завчасно і правильно визначити роль журналіста та його лінію поведінки в розмові.

«Одна справа – записати бліц-інтерв'ю на вулиці, інша справа – записати інтерв'ю, що стане фрагментом, наприклад, аналітичної телепрограми, де у кадрі будуть і журналіст, і його співрозмовник» [2, с. 181], – пояснює медіафахівець Н. Симоніна.

Для ілюстрації вищесказаного розглянемо приклад з української практики: інтерв'ю Наталі Влащенко з одним з народних депутатів в програмі «Live. Hard-Talk» на телеканалі «112-Україна» у 2016 році [5]. Деякі медіа-аналітичні видання назвали цей матеріал досвідченої української журналістки та ведучої найскладнішим за всю історію її роботи: «Це була дійсно важка розмова, можлива найтяжча за всю історію авторської програми Влащенко» [6].

Головний парадокс цієї справи полягав у тому, що в студії топового каналу перебувало два журналісти. Хоча й депутат мав статус колишнього журналіста, бо віднедавна був обраний до парламенту. Проте экс-медійник, вочевидь, забув про це і під час розмови поводився не як гість, а як господар програми.

Вже на третій хвилині розмови він почав ухилятися від неприємних питань ведучої, підвищувати голос, звинувачувати Влащенко у маніпуляціях, роботі на замовлення політиків тощо. При цьому постійно звертався до власних тем та заготовок, які приніс зі стосом паперів у студію.

Згадана журналістка повністю втратила контроль над ситуацією, вочевидь, ставлячи на скандальність розмови, а не на її змістовність та логіку. Знову під загрозою опинився інтерес глядача, який у мовному гармидері не знайшов для себе нічого нового. І таких прикладів на різних українських

каналах стає все більше.

Таким чином, можна констатувати, що інтерактивність стає новітньою ознакою інтерв'ю. Вона допомагає ведучому більш якісно розкривати портрет співрозмовника. Проте він має володіти високими творчими та технічними навичками. Адже в умовах сучасного телебачення інтерактивність може бути використана проти нього та на шкоду аудиторії, коли суб'єкт розмови втрачає контроль над ситуацією.

Такі ризики можна унеможливити підвищенням кваліфікації ведучих, журналістів, публічним аналізом помилок або обранням інших технічних форм організації інтерв'ю (більш прості та «м'які» типи і формати).

ЛІТЕРАТУРА

1. Серажим К.С. Інтерв'ю з політиком як типовий жанр актуалізації сучасного політичного дискурсу / К.С. Серажим // Українське журналістикознавство. – К., 2004. – С. 43-51.

2. Симоніна Н. Класифікація сучасного телевізійного інтерв'ю // Науковий вісник Ужгородського Національного Університету. – Серія: Філологія. Соціальні комунікації. – Випуск 27. – 2012. – с. 180-184.

3. Халер М. Інтерв'ю / за загал. ред. В.Ф. Іванова. – К.: Академія Української Преси, Центр Вільної Преси, 2008. – 404 с.

4. Live. Hard-Talk: Інтерв'ю Наталі Влащенко // Телеканал «112-Україна». – 20.08.2016 – Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=nAd1JzeWU3o>.

5. Дійсно важка розмова // Інтернет-видання «Патріоти України». – Режим доступу: <http://patrioty.org.ua/politic/diisno-vazhka-rozmova-serhii-leshchenko-ledve-do-sliz-ne-doviv-avtora-ta-veduchu-prohramy-liudy-hard-talk-live-nataliiu-vlashchenko-130570.html> – Заголовок з екрана.

Толстих Ігор Михайлович

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

СОЦІАЛЬНИЙ ЕКСПЕРИМЕНТ НА ЕКРАНІ

Науково – пізнавальне телебачення в своїх програмах все активніше використовує експеримент – своєрідне наукове дослідження за участі пересічних громадян чи певним чином відібраних контрольних груп телеглядачів. Зазвичай в екранних експериментах моделюються різноманітні соціальні ситуації та виявляється певна реакція учасників програми. Популярність цих телепрограм пояснюється тим, що результат експерименту може бути не тільки несподіваним і неочікуваним, а часом і сенсаційним. Рідкісні, дивні факти і явища, або пересічні факти, аналіз яких дає неочікувані висновки, захоплюють глядача, викликають подив. Ця непередбаченість висновків частіше за все і стає тим фактором, який привертає увагу глядацької аудиторії.

Водночас соціальні екранні експерименти слід відрізнити від експериментів науково-популяризаторських, завданням яких є розкриття в цікавій формі об'єктивних законів Всесвіту, цікавих природних явищ, наукових відкриттів. Цей напрямок пізнавального телебачення, який отримав жанрове визначення ед'ютейнмент, займає величезне місце на багатьох пізнавальних телеканалах світу, таких, як «Da Vinci», «Наука 2.0» та ін.

Експерименти ж соціальні мають не стільки пізнавальну мету, скільки виховну. Даючи глядачам деяку пізнавальну інформацію, вони роблять глядачів активними учасниками віртуального телевізійного діалогу, змушуючи задуматися над власним ставленням не стільки до екранних подій, скільки до соціальної поведінки, в тому числі –

власної.

Такі програми зазвичай побудовані на безумовній реальності екранної дії, використовуючи ігрові елементи тільки для створення, провокації реальних, природних реакцій учасників експерименту. І завдяки цій безумовній реальності екранні соціальні експерименти поступово стають найефективнішою формою залучення глядача до самостійного осмислення пізнавальної та соціальної інформації.

Піонером цієї справи на українському телебаченні був телеканал Інтер, на якому в 90-х роках виходили провокаційні репортажі, відзняті методом «прихованої камери». Їх автори створювали провокаційні ситуації на кшталт «людині стало погано», «як знайти вулицю» і т.п., а «прихованою камерою» знімалася реакція вуличних перехожих.

Останнім часом соціальні експерименти на екранах українського телебачення стали масштабнішими, безумовно орієнтуючись на зарубіжні зразки, а окремі прямо базуються на франшизах закордонного телепродукту. Прикладом останнього є телепрограма «Я соромлюсь свого тіла» на каналі СТБ. Проект є українською версією популярного британського шоу «Embarrassing Bodies», яке виходить на каналі Channel 4. Суть його в тому, що медики в ефірі допомагають пацієнтам в лікуванні рідкісних захворювань.

Ще один масштабний проект СТБ – соціально-психологічна циклова програма «ЕкспериментИ». Впродовж декількох місяців глядачі мали можливість побачити найрізноманітніші соціальні і психологічні, веселі і сумні експерименти: у транспорті, на вулицях міста та в найнесподіваніших місцях – церкви, СІЗО та ін. Ведучий програми – вчений-генетик Олександр Коляда, відтворює на екрані різноманітні класичні психологічні експерименти, використовуючи в якості «піддослідних» бажаючих узяти участь у програмі телеглядачів. За кілька сезонів у програмі

проведено понад 100 експериментів над людьми, завдання яких – виявити визначальні елементи масової свідомості, показати глядачам механізми формування громадської думки тощо.

Надзвичайно масштабним став соціальний експеримент телеканалу «112 Україна». «Кандидат» – програма відбору кандидата в депутати Верховної Ради України. Велика кількість претендентів складає неначе зріз молодшої генерації майбутності українських високопосадовців.

Наближеними до цих програм є і телевізійні експерименти з детектором брехні – поліграфом, і певною мірою – «Битва екстрасенсів», «Дім» та інші подібні програми випробувань.

Однак ця сфера екранного існування своєрідного телевізійного жанру і досі є недостатньо розвинутою і дуже часто має ознаки пошуку ефективної форми методом проб та помилок. Це особливо впадає в око саме в Україні, екранні митці якої були першопроходцями експерименту як особливої форми організації науково-популярного кіно.

Йдеться, перш за все, про творчість безумовних лідерів української школи науково-популярного кіно кінорежисера Фелікса Михайловича Соболева та кінодраматургів Юрія Івановича Алікова та Євгена Петровича Загданського.

Про Фелікса Соболева казали, що він мав талант від Бога. Працюючи на Київській студії науково-популярних фільмів, Ф. Соболев знімав стрічки, які стали творчим відкриттям. Про це свідчать Державна премія СРСР, Ломоносівська премія Академії наук СРСР і Держкіно СРСР, а також почесні нагороди міжнародних фестивалів у США, Італії, Ірані, Кампучії, Угорщині, Німеччині та інших країнах. Його фільми збирали повні кінозали. А все тому, що режисер демонстрував на екрані унікальні наукові експерименти, які відкривали досі невідомі таємниці

навколишнього світу, зазирали в глибини людської підсвідомості.

До свого успіху Ф. Соболев прийшов не одразу, довго шукав себе. Народився він у Харкові в 1931 році. 1953-го закінчив акторський факультет Київського інституту театрального мистецтва ім. Карпенка-Карого. Декілька років працював на сцені Театру юного глядача в Миколаєві. А потім кинув акторство, щоб спробувати себе в режисурі. В 1959 році він прийшов на студію «Київнаукфільм» – майбутню Київську кіностудію науково-популярних фільмів.

Заступивши посаду асистента режисера, Фелікс вже за рік був допущений до самостійної роботи – зйомок сюжету про осушення боліт для сільськогосподарського кіножурналу. Перегляд завершеного сюжету викликав невеличкий скандал. На фоні традиційних кіножурнальних сюжетів це було щось неймовірне: гострі ракурси, на яких страшні «зуби» меліоративного комбайну вгризаються в землю, неначе розриваючи її на шматки; бризки води заливали екран; брили здіймалися немов символ спротиву землі... Це було феєричне видовище. На студії зрозуміли, що традиційна студійна тематика не для Ф. Соболева і вже наступна його робота – фільм-портрет «Нашому тренеру» (1962) засвідчив появу режисера, для якого науково-популярне кіно було не просто засобом популяризації, а можливістю відвертої авторської розмови з глядачем. Надалі це прагнення сповнилося потребою філософських роздумів про природу і подальшу долю людства. Саме такою розмовою стала стрічка «Підірваний світанок» (1963), в якій на прикладі однієї з планет показана можливість загибелі Землі в результаті ядерної катастрофи. А невдовзі Ф. Соболев зробив фільм, який став світовою сенсацією. Він мав назву «Мова тварин».

На той час було багато першокласних науково-популярних фільмів, у тому числі побудованих на основі

певних наукових експериментів. Але зазвичай, йшлося про один експеримент, який і був основою всього фільму. Але ще ніхто і ніколи в такій кількості прямо в кадрі не ставив різноманітні екранні експерименти, намагаючись прояснити сутність поведінки тварин. Для реалізації численних цікавих дослідів, режисер мобілізував не тільки себе, але й сили та витримку усієї знімальної групи. Чого вартий лише епізод з бджолами, в ході якого для того, щоб з'ясувати сутність дій бджолиної родини, було пронумеровано і помічено 10 тисяч бджіл! Їх заморожували, клеїли на них номери, потім розморожували і знімали. Для того, щоб організувати цей процес силами знімальної групи, треба було мати величезний авторитет та силу переконання. Цього Феліксу Соболеву не треба було займати.

Він підривав скелі за допомогою вибухівки, щоб створити прохід для дельфіна; домагався дозволу на зйомку бойових дельфінів із засекреченої військової частини; він працював у заповідниках, куди окрім його знімальної групи нікого не допускали з таким обсягом робіт. І все заради того, щоб створити такі експериментальні умови, в яких тварини розкриють свій розумовий потенціал.

Мова тварин, яку не до кінця розуміють вчені, в тій формі і в тому обсязі, які запропонував Ф. Соболев, виявилася зрозумілою всім глядачам у різних країнах світу. Продовженням повнометражного фільму «Мова тварин» стала стрічка «Чи думають тварини?». Обидва фільми було відзначено Державною премією СРСР і безпрецедентною популярністю серед кіноглядачів багатьох країн світу.

Набутий досвід дав змогу перейти і до фільмів, у яких предметом екранних експериментів стали люди та їх соціальні стосунки.

1968 року Ф. Соболев зняв сенсаційний фільм «Сім кроків за обрій» – кілька розповідей про приховані можливості людської психіки. Глядачі наочно могли переконатися в дивовижних можливостях людини. В

кіноекспериментах, поставлених у фільмі, брали участь феноменальний майстер підрахунків, людина з телепатичними здібностями, бард-імпровізатор, чемпіон світу Михайло Таль, який проводив сеанс одночасної гри, не дивлячись на шахівниці; лікар-гіпнотизер...

Побачене приголомшувало глядача. Люди під гіпнозом начебто творили чудеса. Особливо вражали фінальні кадри, в яких люди, які не мали до цього творчої практики, під гіпнозом створюють високого ґатунку зразки малювання, музичного чи вокального виконання. Своєрідним продовженням цього фільму була пізніше і стрічка «Дерзайте, ви талановиті!».

Створений 1971 року фільм «Я та інші» ще більше поглибив соціально-психологічну проблематику. Цей фільм про конформізм. В серії дискусійних діалогічних експериментів виявляється наскільки людина проявляє конформізм, тобто згоджується з тим, з чим вона не повинна була згоджуватися. Тобто, йшлося, у дійсності, про можливість маніпуляції людиною.

В цих та інших кінофільмах Фелікс Соболев відкрив цілий напрямок екранної творчості, побудованої на проведенні соціальних експериментів. І зрозуміло, що найбільші можливості для створення екранних творів цього напрямку надало телебачення – з його надзвичайно мобільною відеотехнікою.

Цікаво, що майже через 40 років після виходу фільму «Я та інші» кінорежисер і продюсер Всеволод Бродський створив фільм під такою самою назвою, в якому майже відтворив давні екранні експерименти, вивчаючи соціальну психологію вже нового покоління. Але й без того започатковані Феліксом Соболевим нові, невідомі до цього методи науково-популярного кіно та пізнавального телебачення використовуються багатьма майстрами екранної популяризації. А його новаторські фільми досі викликають інтерес у глядачів.

Однак, говорячи про внесок кінорежисера Фелікса Соболева в створення напрямку експериментально-дослідницького кіно, слід невід'ємно сказати про величезну роль, яку відіграли в цьому процесі автори кращих соболевських фільмів. Власне і задумані вони були цими блискучими майстрами науково-популярної драматургії. Юрій Аліков – автор сценаріїв фільмів «Мова тварин», «Чи думають тварини?», «Я та інші»; Євген Загданський – не тільки автор сценаріїв фільмів «Підірваний світанок» та «Сім кроків за небокрай», але й тодішній головний редактор Київської студії науково-популярних фільмів, чия позиція великою мірою визначила успіхи всього талановитого колективу.

Не можна не згадати і блискучого оператора кращих соболевських фільмів – Леоніда Прядкіна. Саме його уважному погляду та величезній винахідливості глядачі зобов'язані бездоганній зображальній реалізації фільмів-експериментів.

...Але найголовніше те, що досвід, набутий цими видатними кіномитцями, не загублений, що він знайшов продовження в творчості сучасних майстрів українського телебачення.

Філоненко Анастасія Юрївна

Аспірантура Інституту журналістики Київського національного університету імені Тараса Шевченка

ВИЗНАЧАЛЬНІ ЧИННИКИ УСПІШНОСТІ ТЕЛЕВІЗІЙНИХ РЕАЛІТІ-ШОУ

Суттєвою проблемою сучасного українського телебачення є пошук нових екранних особистостей – своєрідних облич кожного телеканалу. Особливим критерієм повинні відповідати ведучі реаліті-шоу – надзвичайно популярного, але й надзвичайно складного за організацією жанру телевізійного мовлення, який за деякими підрахунками займає 21% усього primetime телевізійних програм.

Реаліті-шоу – жанр, або як його часто називають на телебаченні, формат телевізійного продукту, який полягає у спостереженні за діями, вчинками та емоціями людей у реальному повсякденному житті або у спеціально змодельованих ситуаціях, характеризується виконанням незвичних для учасників дій та коментуванням усього, що з ними відбувається. До цієї категорії входять шоу-змагання, шоу-перевтілення, дейтинги – шоу знайомств, талант-шоу тощо.

Головна мета цих програм – розважати глядачів. І якщо перші реаліті-шоу («Прихована камера», ABC, 1948; «Beat the clock», CBS, 1950) виконували саме цю конкретну функцію, то сучасні різновиди реаліті-шоу вказують на те, що їхні функції значно розширились: рекреаційна, інформативна, освітня, соціальної інтеграції тощо.

Визначальними характеристиками реаліті-шоу є:

- зйомка простих людей, а не запрошених акторів;
- акцент на поведінку та емоції людей;
- відсутність сценарію або реалізація запланованих умов, проте не контроль за поведінкою людей;

– документальний стиль зйомки.

Перегляд українських та закордонних реаліті-шоу (як популярних, так і «провальних» проєктів) та контент-аналіз сцен, принципів побудови та подачі інформації в реаліті-шоу дозволяє зробити висновок: найхарактерніша особливість, спільна для усіх успішних телепрограм цього жанру – відповідність класичним принципам драматургії.

В усіх успішних реаліті-шоу інформація подається за всіма законами драми; історія будується за принципом постійних переходів від негативу до позитиву; кожна сцена впливає на попередню; кожна сцена несе нову інформацію про героїв; немає сцен, викинувши які, нічого не змінилось би для сприйняття власне історії.

Коли Девід Рупел, сценарист популярних американських реаліті-шоу, працював над «The Real Life», його часто питали, чому просто не можна пустити 30-хвилинний незмонтований шматок відразу у ефір. Як людина, яка провела тисячі годин, переглядаючи відзнятий матеріал, Девід запевняв, що немає нікого, хто був би цікавим кожної миті свого життя.

Виходячи з цього, сцени, які підбираються для зйомок у реаліті-шоу не можуть бути однаковими чи однотипними, кожна сцена має проявляти нові грані особистості. Так, наприклад, “Зважені та щасливі”: у одному випробовуванні вони перевіряють фізичну силу, у іншому – витривалість, у наступному – силу волі.

Окрім того, герої, учасники реаліті-шоу виступають як конкретні психологічно-соціальні типи: самозакоханий спортсмен, бідний студент, «ботан», «гік», бабій чи «матусин синок». Якщо типажі розмиті, незрозумілі або нелогічно розвиваються (нехарактерно для цієї людини), глядач втрачає цікавість, через що падають рейтинги. Герой – це людина “з життя”: сусід, колега, брат чи друг. У глядачів має виникнути симпатія до людини, співпереживання за конкретного героя. Герой розкривається

згідно з законами психології. Його вчинки пояснюються, аналізуються та інтерпретуються. Таким чином глядач, який дивиться реаліті-шоу, «зберігає» собі на майбутнє певні паттерни поведінки конкретних психологічних типажів.

Але ж у реаліті-шоу зазвичай багато реальних персонажів. І тому однією з особливостей цього жанру є наявність багатьох драматичних історій, які переплітаються в загальному драматургічному розвитку. І в цьому процесі наддраматургії найважливішою є роль ведучого.

Ведучий реаліті-шоу – це людина у кадрі, яка модерує ситуації, які відбуваються в межах проекту, будуючи їх таким чином, аби створити можливості для індивідуального драматургічного розкриття поведінки, рішень, стосунків окремих персонажів. Це може бути як професійно навчений ведучий, шоумен, так і запрошена зірка шоу-бізнесу, експерт з конкретної галузі, психолог тощо.

Але організовувати та вести програму недостатньо. Ведучий реаліті-шоу – людина, яка співпереживає усі події разом з учасниками. Незважаючи на те, яку роль виконує ведучий – «третейського судді» чи «свого хлопця» – він не читає наперед прописаний текст, а генерує його безпосередньо під час зйомок, оперативно реагуючи на те, що відбувається у кадрі. Тому саме від особистості ведучого залежить, який вийде фінальний вигляд телепрограми.

Так, наприклад, проект «Зважені та щасливі». Зі зміною ведучих змінювалась і їхня роль: струнка акторка як мотиватор до схуднення; повна ведуча, яка худнула разом з учасниками; колишній тренер проекту, який знає, що вимагає від учасників; ведуча, яка поборолла анорексію та демонструє іншу проблему на шляху до ідеального здорового тіла – недостатня вага.

Також ведучий – це своєрідний бренд реаліті-шоу, яке він веде. Проект «America's Next Top Model» – це Тайра Бенкс, «Project Runway» – Хайді Клум, а «The Apprentice» –

Дональд Трамп. Тому під час пошуку ведучих звертають увагу не лише на класичні професійні навички претендента, а й на його особисті якості: сім'янин чи холостий, добрий чи вимогливий тощо.

Якщо ведучих у проєктів кілька – кожен відповідає за свою «експертну» галузь. Це особливо чітко простежується у проєкті «Топ-модель по-українськи». Там є головна ведуча – топ модель Алла Костромічова, експерти Сергій Нікітюк – модельний скаут, Соня Плакідюк – fashion-фотограф, Костя Боровський – дизайнер. Таким чином, коли ведучі аналізують поведінку учасників та проходження випробувань, кожен відповідає за свій аспект.

Специфічною є і вербальна поведінка ведучих реаліті-шоу, оскільки вони одночасно є й організаторами екранної драматургії, і її учасниками. Якщо раніше майстерність ведучого виявлялась у майстерності красномовства («Немов ті бусоли на золотих скрижальях пам'яті...»), то зараз існує тенденція до максимального спрощення лексичних конструкцій, чіткості формулювань, більше того, заохочуються експресивні вигуки та емоційні реакції ведучих.

Цікавим аспектом є наявність оціночних суджень ведучого у ефірному матеріалі. Якщо для інформаційних програм головна вимога – максимальне утримання від суб'єктивних оцінок, то у реаліті шоу саме на них вибудовується телепроєкт, вони – рушій внутрішньої драматургії проєкту.

Окрім того, після прийняття Закону «Про українську мову», безумовна вимога до телеведучого – вільне володіння українською. Враховуючи той факт, що у реаліті-шоу все відбувається спонтанно та раптово, у ведучих немає можливості завчити та прочитати грамотно виписану підводку, а отже їм потрібно оперативно реагувати на все, що відбувається у кадрі, реагуючи та відповідаючи українською. На жаль, сьогодні в нашому телеефірі такі

значні проблеми з грамотністю, адже недостатньо телеведучих – взірців мовної компетентності.

Таким чином, можна зробити висновок, що усі комерційно успішні реаліті-шоу мають базуватися на класичних законах драматургії, а їхні ведучі мають бути виразними екранними особистостями: харизматичними, щирими, які в кадрі залишаються собою, а не намагаються «бути в образі», які здатні поєднати функції організатора програми з активною власною позицією співучасника реаліті-шоу.

Автори збірки:

Бадіон Сергій Васильович – звукорежисер, режисер, асистент кафедри кіно- і телемистецтва Інституту журналістики КНУ імені Тараса Шевченка

Безручко Олександр Вікторович – кінорежисер, кінознавець, професор, доктор мистецтвознавства, проректор Київського університету культури, член Національних спілок журналістів, кінематографістів, письменників України

Галицький Володимир Васильович – Заслужений діяч мистецтв України, кінооператор, доцент кафедри кіно- і телемистецтва Інституту журналістики КНУ імені Тараса Шевченка, член Національної спілки кінематографістів України

Гоян Віта Володимирівна – доцент, доктор наук із соціальних комунікацій, завідувач кафедри кіно- і телемистецтва Інституту журналістики КНУ імені Тараса Шевченка, член Національної спілки журналістів України

Гоян Олесь Яремович – професор, доктор філологічних наук, завідувач кафедри телебачення і радіомовлення Інституту журналістики КНУ імені Тараса Шевченка, член Національної спілки журналістів України

Десятник Григорій Овсійович – кінорежисер, кінознавець, викладач кафедри кіно- і телемистецтва Інституту журналістики КНУ імені Тараса Шевченка, член Національних спілок журналістів та кінематографістів України

Доброскок Максим Максимович – сценарист кіно і телебачення, магістрант магістратури Інституту журналістики КНУ імені Тараса Шевченка

Іщенко Анастасія Іванівна – кандидат наук із соціальних комунікацій, асистент кафедри кіно- і телемистецтва Інституту журналістики КНУ імені Тараса Шевченка

Коробко Вероніка Ігорівна – аспірант кафедри кіно- і телемистецтва Інституту журналістики КНУ імені Тараса Шевченка

Коробко Маргарита Ігорівна – кандидат філософських наук, старший викладач кафедри філософії Національної академії СБУ України

Крижановський Микола Сергійович – кінооператор, кінознавець, член Національної спілки кінематографістів України

Лимар Людмила Дмитрівна – Заслужена артистка України, лауреат театральної премії імені К.С. Станіславського, режисер, доцент кафедри кіно- і телемистецтва КНУ імені Тараса Шевченка, член Національної спілки театральних діячів України

Мисечко Аліна Олександрівна – тележурналіст, телеведуча, кандидат наук із соціальних комунікацій, викладач кафедри кіно- і телемистецтва Інституту журналістики КНУ імені Тараса Шевченка

Полешко Сергій Миколайович – кінорежисер, викладач кафедри кіно- і телемистецтва Інституту журналістики КНУ імені Тараса Шевченка, член Національної спілки журналістів України

Порожна Світлана Геннадіївна – режисер кіно і телебачення, викладач кафедри кіно- і телемистецтва Інституту журналістики КНУ імені Тараса Шевченка, член Національної спілки журналістів України

Рогова Тетяна Арнольдівна – кандидат наук із соціальних комунікацій, старший викладач кафедри журналістики Запорізького національного університету

Санніков Дмитро Захарович – кінооператор, викладач кафедри кіно- і телемистецтва Інституту журналістики КНУ імені Тараса Шевченка, старший викладач кафедри операторської майстерності Інституту екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. Карпенка-Карого, член Національної спілки кінематографістів України

Сніжко Андрій Сергійович – кандидат політичних наук, старший викладач кафедри журналістики і нових медіа Київського університету імені Бориса Грінченка

Сухомлин Ольга Юріївна – кандидат наук із соціальних комунікацій, асистент кафедри кіно- і телемистецтва Інституту журналістики КНУ імені Тараса Шевченка, член Національної спілки письменників України

Тернова Алла Іллівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри журналістики Запорізького національного університету

Толстих Ігор Михайлович – Заслужений журналіст України, сценарист, режисер, доцент кафедри кіно- і телемистецтва Інституту журналістики КНУ імені Тараса Шевченка, член Національної спілки журналістів України

Філоненко Анастасія Юріївна – аспірант кафедри кіно- і телемистецтва Інституту журналістики КНУ імені Тараса Шевченка

Наукове та навчально-методичне видання

Колектив авторів

«ЕКРАНОЗНАВСТВО. Випуск 3»

Збірка наукових та навчально-методичних статей

Науковий редактор доктор наук із соціальних комунікацій
Гоян В.В.

Редактор-упорядник Десятник Г.О.

Формат 148x120

Папір офсетний. Гарнітур «Times New Roman Cur». Друк офсетний
Фіз.-друк. арк. 8,4. Обл.-вид. арк. 8,9.

Видання Інституту журналістики КНУ імені Тараса Шевченка